

DE OCTAVIO PAZ A DERRIDA : GRANDES ENTREVISTAS

A FORÇA DA PALAVRA

betty milan







2015

M59f

Milan, Betty, 1944—

A força da palavra [recurso eletrônico]: (entrevistas) / Betty Milan. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2015.
recurso digital

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe digital editions Modo de acesso: world wide web

Inclui sumário, introdução, fontes, notas, agradecimentos ISBN 978-85-0110130-3 (recurso eletrônico)

1. Escritores - Entrevistas. 2. Intelectuais - Entrevistas. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

15-21621

CDD: 928
CDU: 929:82

Copyright © Betty Milan, 2012

Projeto gráfico da versão impressa: Luiz Stein Design (LSD)

Equipe LSD: Fernando Grossman e Flávio Teixeira

Preparação de texto: Mirian Paglia Costa

Foto da autora: Oswald

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Direitos exclusivos desta edição reservados pela EDITORA RECORD LTDA.
Rua Argentina 171 - 20921-380 - Rio de Janeiro, RJ - Tel.: 2585-2000

Produzido no Brasil
ISBN 9788501101303

Seja um leitor preferencial Record.

Cadastre-se e receba informações sobre nossos lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor:

mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002.

obras da autora

Romance

O sexophuro, 1981

O Papagaio e o Doutor, 1991, 1998

(França, 1996; Argentina, 1998)

A paixão de Lia, 1994

O clarão, 2001

(Finalista do Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura) *O amante brasileiro*, 2004

Consolação, 2009

Ensaio

Manhas do poder, 1979

Isso é o país, 1984

O que é amor, 1983; *E o que é o amor?*, 1999

Os bastidores do carnaval, 1987, 1988, 1995

(França, 1996)

O país da bola, 1989, 1998 (França, 1996) Entrevista

A força da palavra, 1996, 2012

O século, 1999 (Prêmio APCA) Crônica

Paris não acaba nunca, 1996, 2008

(China, 2005)

Quando Paris cintila, 2008

Colunismo

Fale com ela, 2007

Quem ama escuta, 2011

Infantil

A cartilha do amigo, 2003

Teatro

Paixão, 1998

A paixão de Lia, 2002

O amante brasileiro, 2004

Brasileira de Paris, 2006

Adeus Doutor, 2007

sumário

Introdução

Poetas

Octavio Paz: *O amor*

Édouard Glissant: *A cultura da mestiçagem*

Bei Dao: *A sabedoria da poesia*

Filósofos

Michel Serres: *Educação e mestiçagem*

Jacques Derrida: *O marxismo*

Psicanalistas

Catherine Millot: *A vocação do escritor*

Alain Didier-Weill: *A psicanálise e a música*

Gérard Haddad: *O judaísmo e a psicanálise*

Ensaístas & Romancistas

Hélène Cixous: *A arte de Clarice Lispector*

Alain Emmanuel Dreuilhe: *O combate à Aids*

Patrick Grainville: *A tragédia brasileira*

François Weyergans: *A crise da literatura*

Alicia Dujovne Ortiz: *Maradona e Eva Perón*
Jean-Claude Carrière: *O roteirista e o budismo*
François Giroud: *Os homens e as mulheres*
Hector Bianciotti: *A autoficção*
Françoise Sagan: *Ava Gardner, Catherine Deneuve, Fellini e Gorbatchev*
Michèle Sarde: *Marguerite Yourcenar*
Jean d'Ormesson: *A morte*
Alvaro Mutis: *A errância*
Tahar Ben Jelloun: *A corrupção*
Dominique Fernandez: *O barroco*
Andrei Makine: *A língua do escritor*
Nathalie Sarraute: *A escrita*
Alan Sokal & Jean Bricmont: *A impostura intelectual*
Gilberto Freyre: *O brincar na cultura brasileira*
Gao Xingjian: *A dissolução da personagem*
Juliette Minces: *A cultura do véu*
Claudio Magris: *A cultura da fronteira*
Paul Tabet: *A literatura e a liberdade*

Tradutor

Gregory Rabassa: *Traduzir é uma arte*

Diretor do Centro James Joyce

Ken Monaghan: *Joyce e a família*

Anexo

O Parlamento Internacional dos Escritores

Posfácio

Por Gérard Lebrun

Agradecimentos

Notas

Fontes

introdução

O que unifica estas entrevistas feitas com escritores e intelectuais estrangeiros e publicadas na grande imprensa brasileira? Examinadas uma a uma, elas não têm unidade temática.

O conjunto se justifica pelo modo como invariavelmente conduzi a entrevista, dando, de início, a palavra ao entrevistado para que ele respondesse a uma questão do seu interesse – como, por exemplo, o que o teria levado a escrever o seu último livro – para depois colocar as questões que a obra me suscitava. Ou seja, passando livremente do que em princípio interessava ao outro para o que eu desejava saber, por não estar sujeita ao suposto “interesse do leitor” de que o jornalista, de modo geral, conscientemente ou não, se serve para formar a opinião pública.

À diferença daquele, orientei a entrevista sem nunca orientar as respostas, gozando de liberdade e propiciando-a ao entrevistado, para que ele pudesse revelar o que desejava e assim se revelar, para que me surpreendesse com a sua fala e se deixasse por ela surpreender. Não joguei com cartas marcadas, para que o entrevistado, eu e o leitor pudéssemos entrar no jogo e dele efetivamente participar.

Interessava-me informar envolvendo o destinatário, à maneira do romancista ou do chamado “novo jornalista”¹

O conjunto também se justifica pelo desejo dos autores de falar, um desejo talvez decorrente do meu modo de proceder, mas que me intrigou. À exceção de Jacques Derrida, que primeiro hesitou em dar a entrevista e até sugeriu que eu simplesmente escrevesse uma resenha sobre o seu livro para o jornal, os outros

todos – o Prêmio Nobel Octavio Paz inclusive – logo se prontificaram a concedê-la.

Todos obviamente estão cientes de que sem a mídia escrita não há como divulgar a obra, e o jornal prestigia o depoimento. Todos sabem que é preciso falar para ser lido, sair do silêncio – condição *sine qua non* da escrita –, para que o destinatário aceite silenciar e, tendo “escutado” o autor, leia a obra.

Os autores conhecem o imperativo a que estão sujeitos e que evidencia a resistência do público em relação à leitura, decorrente da tendência moderna a só ver e ouvir. Porém, a disponibilidade deles e o empenho em falar sobre o próprio trabalho não se explicam somente pela necessidade de minimizar aquela resistência, e é razoável pensar numa impossibilidade de resistir à fala, no desejo de se ligar ao semelhante, como outrora o contador de histórias, para valorizar o ato hoje tão desprestigiado de escrever.

Nestes tempos em que a televisão substituiu a conversa, o rito antigo de contar se tornou de novo importante, e o escritor tende a ser um contador, tende a dizer ao destinatário da obra por que enveredou por uma estrada e não outra, que obstáculos encontrou e como finalmente conseguiu chegar à sua meta. Ao fazer isso, estará dando a entender que o ato de escrever é uma aventura.

O trabalho de que resultou este livro me fez acreditar ainda mais na necessidade de uma escuta que não negue ao outro o estilo no mundo repetitivo da mídia, que só dá a palavra ao outro para a editar invariavelmente da mesma maneira, e, por isso, é contrário ao escritor, que recorre ao verbo precisamente para fazer o mundo variar.

Por que ter escolhido os autores que aqui estão, e não outros? A muitos solicitei entrevista atendendo a um pedido do jornal. A exemplo disso, Octavio Paz, pelo ensaio sobre o amor, *A dupla chama*; o filósofo Jacques Derrida, pelo controvertido *Espectros de Marx*; e o roteirista Jean-Claude Carrière, que escreveu um livro sobre o encontro com o Dalai Lama, *A força do budismo*.

Outros autores eu mesma propus, em função de um tema que direta ou indiretamente me dizia respeito – por escrever e estar vivendo na França. Um exemplo é o exílio do escritor, que, mesmo sendo voluntário, implica viver num país onde a língua falada não é a materna, e cada frase proferida remete à condição de estrangeiro. Para falar do exílio, fui ter com Michèle Sarde, autora

de *Vous, Marguerite Yourcenar* (“Você, Marguerite Yourcenar”), a biografia de uma romancista que passou a maior parte da vida fora do seu país de origem. Também entrevistei a autora da grande biografia *Eva Perón*, Alicia Dujovne Ortiz, escritora argentina exilada em Paris.

Outro tema que me interessava era a cultura da mestiçagem, de que o filósofo Michel Serres, um dos entrevistados, trata no livro *Filosofia mestiça*.

Essa cultura, que deu origem tanto ao *jazz* quanto à música popular brasileira e que resulta do encontro dos dessemelhantes, talvez possa ensinar a tolerância de que a atualidade precisa.

O que significa escrever? se exilar? ser mestiço? Tais são as questões que sub-repticiamente enformam este trabalho, em que saí do isolamento imposto pela escrita e conheci outros escritores. Fui ouvir para os encontrar.

POETAS

octavio paz

Poeta e ensaísta, Octavio Paz foi Prêmio Nobel de Literatura em 1990. Nasceu no México em 1914 e passou a infância nos Estados Unidos com a família. De volta ao México, formou-se em direito e fez especialização em literatura. Lutou na Espanha, em 1937, do lado dos republicanos, mas nunca abraçou o comunismo. De 1946 a 1951, viveu em Paris, onde se ligou a André Breton e frequentou o grupo surrealista, no qual encontrou o poeta Benjamin Péret, que viveu no Brasil e no México e foi seu tradutor para o francês. Além de escritor e tradutor, Octavio Paz foi diplomata.

Demitiu-se do cargo de embaixador de seu país na Índia em protesto contra o massacre da praça das Três Culturas (Tlatelolco, 1968), no qual morreram mais de cem estudantes mexicanos.

Comentando sua morte em 1998, o escritor peruano Mario Vargas Llosa o qualificou como “a consciência viva de sua era”. É conhecido no Brasil sobretudo por seus ensaios, como O arco e a lira, Signos em rotação, O labirinto da solidão, entre outros.

À jornalista que perguntou a Octavio Paz se ele acaso não temia ficar colado à imagem que a notoriedade lhe dava, ele respondeu: “Não acredito nessas consagrações. A única consagração é um leitor capaz de dialogar com a gente. Não, eu não penso que esteja impressionado com os meus sucessos. A vida inteira, as minhas opiniões foram minoritárias”.

Precisamente por querer o diálogo ou o encontro, ele lançou um ensaio sobre o amor, *A dupla chama*, que não cessa de reenviar o leitor à sua própria experiência e de fazê-lo considerar, através desta, as diferentes ideias do texto. Escrito para nos convencer do caráter historicamente subversivo do amor, que, contrariando a tradição ocidental, enobreceu o corpo, o livro é um ensaio de poeta. Por isso mesmo, a chama que ele acende não vai se apagar. “O amor é uma flor sangrenta e é também um talismã: a vulnerabilidade dos amantes os protege”, escreve Octavio Paz. E quem poderá se esquecer do que ele diz da pessoa amada: “Terra a descobrir e casa natal”?

Tendo em vista *A dupla chama*, fui ter com Paz no Hotel Lutétia, onde, apesar da minha oposição inicial, ele deu a entrevista num salão repleto. As idas e vindas das pessoas em momento algum o molestaram, e eu, que temia não compreender o seu espanhol, logo fiquei à vontade. Só quando eu não ouvia ou não entendia, Octavio Paz passava do espanhol para o francês, a língua em que eu lhe fazia as perguntas, não por ele desconhecer o português, mas por conhecer menos o português do que o francês, a segunda língua dos escritores latino-americanos da sua geração.

Depois da entrevista, Paz me convidou para tomar um café.

Contou-me, durante a conversa, que fora tradutor de Fernando Pessoa e falou com admiração de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira².

Betty Milan: O senhor diz na introdução ao livro *A dupla chama* que, antes de escrevê-lo, hesitou muito, mas não teve como não escrever este livro sobre o

amor e fez isso com um “desespero alegre”. Que relação o senhor estabelece entre a escrita e o amor?

Octavio Paz: *Há uma relação íntima quando se trata de um certo tipo de escrita, a escrita literária, a poesia ou o romance. Há muitas formas de escrever. Quando a gente quer expressar algo de muito profundo, escreve um poema ou um romance, procura assim objetivar a paixão. Em geral, a escrita nasce de uma vocação, a pessoa está condenada a escrever sobre certos temas. Você, que é escritora, sabe disso. Acontece a mesma coisa no amor, que começa com uma atração involuntária – a que a gente está destinada – e depois se converte, através do livre-arbítrio, numa forma de liberdade.*

BM: O senhor utilizou a palavra “condenada”. Em que medida existe um livre-arbítrio?

PAZ: *Trata-se de uma questão tão antiga quanto a filosofia. Não há resposta, e as que eu encontrei me parecem igualmente insatisfatórias. Há uma eterna relação entre a palavra “destino” e a palavra “liberdade”. Os gregos viram isso muito bem. Para que o destino se realize, é necessário que ele conte com a cumplicidade dos homens. Para que Édipo³ cumpra o seu trágico destino, ele tem que escolher voluntariamente, sem saber o que está fazendo, claro. Quero dizer que em cada ato humano há uma dose de determinismo, mas este não pode se realizar sem a liberdade, que, por sua vez, necessita do destino para se realizar. Podemos dizer que, se a liberdade é uma condição da necessidade, o inverso também é verdadeiro. Não há como considerar separadamente a palavra destino e a palavra liberdade.*

Os dois termos estão perpetuamente em luta; e um não vive sem o outro.

BM: Agora que o senhor já escreveu o livro com um “desespero alegre”, talvez seja possível me dizer por que escolheu o amor como tema.

PAZ: *Eu o escrevi com um “desespero alegre” porque o fiz no fim da minha vida. Mas o que importa é que o escrevi. E por quê? Desde que comecei, quisera ser, quisera ter sido... a gente até começa a falar no passado... bem, quisera ter sido poeta. Os meus melhores poemas foram de amor. Às vezes, foram poemas*

eróticos. O tema do amor é uma das minhas obsessões, um dos eixos em torno dos quais giraram a minha vida pessoal e também a minha vida intelectual.

BM: Sim, mas por que o senhor escreveu um ensaio?

PAZ: *Porque queria explicar o amor para mim mesmo. Quando comecei a escrever poemas, eu me disse que precisava escrever algum ensaio para justificar o ato aparentemente absurdo de escrever poemas. O mesmo ocorreu com o amor.*

BM: O senhor afirma que Platão⁴ teria ficado escandalizado com o que nós chamamos amor. Seria possível comentar essa frase?

PAZ: *Para Platão, o amor não tinha o sentido que damos a ele, e que surgiu na Idade Média com a poesia provençal. O amor, para Platão, era o erotismo, a ação de Eros, o deus da luz e da escuridão, o mensageiro, a força atuante. Platão concebia o amor como um desejo de beleza que terminava na contemplação das ideias eternas. Ademais, o amor não se dirigia a uma mulher, e sim aos efebos. O amor de que falamos, e que hoje pode ser homossexual, nasceu como uma paixão heterossexual. Nele, existe um gosto pelo sofrimento, pela tragédia – como em Tristão e Isolda ou Romeu e Julieta⁵ –, que teria escandalizado Platão. O amor também escandalizou os cristãos, pelo fato de se colocar numa criatura humana o que é próprio da divindade. Lope de Vega⁶ diz que, no amor, a gente busca o eterno no que é perecível. O amor é uma blasfêmia para a Igreja; é subversivo diante da filosofia e da religião.*

BM: O senhor diz que o amor é uma aposta extravagante na liberdade, pois o livre-arbítrio transforma uma atração involuntária entre duas pessoas em união voluntária. Isso é bastante claro quando pensamos em *Tristão e Isolda* ou em *Romeu e Julieta*. Mas o romance *História de O*⁷ não é uma aposta extravagante na servidão?

PAZ: *A questão é muito interessante. Mas O decide, por amar René, que deseja se deixar escravizar. Os estoicos pensavam que só se pode afirmar a liberdade*

dentro dos limites do destino. Epicteto ⁸ dizia que o escravo tem a liberdade, pelo menos no seu interior, de dizer “não”.

O mesmo ocorre com O, que é uma mulher livre e se vale da liberdade para se converter numa escrava.

BM: Cabe perguntar se O teria podido dizer que não queria ser escrava ou, em outras palavras, se teria tido a possibilidade subjetiva de escolher a posição de quem não é escrava.

PAZ: *Sim, poderia ter recusado o amor. Falei algumas vezes com Paulhan sobre isso. No meu livro sobre Sade⁹, eu desenvolvo a ideia. O livro se chama Um mais além erótico: Sade, e também acaba de sair pela Gallimard. Contém um poema e dois ensaios. A parte final trata da História de O. Creio que O escolhe a servidão porque está apaixonada.*

Todos os apaixonados, no fundo, seguem O, na medida em que todos aceitam a servidão. Na poesia provençal, que codificou o amor, afirma-se que o apaixonado é um vassalo e a amada, uma senhora. Mas o apaixonado decidiu se converter em vassalo, por estar apaixonado, não nasceu escravo. A origem de O se encontra na poesia provençal. Se O fosse somente masoquista, seguiria suas inclinações eróticas e ponto final, mas ela está apaixonada.

BM: O senhor não acha que o amor implicaria uma revisão completa da noção de escolha?

PAZ: *Sim, porém o amor lança luz sobre a relação entre necessidade e liberdade, sobre o livre-arbítrio, o grande tema do teatro espanhol.*

BM: O amor move o sol e as estrelas, mas não se dissocia do ódio e pode se tornar mortífero. Por que o senhor só fala do amor como um bem?

PAZ: *Mencionam com frequência o caráter mortífero do amor. Possivelmente, eu falo dele sobretudo como um bem por uma reação contra essa predileção do século XX, predileção pelos lados negros do amor. Trata-se também de uma reação contra a exaltação do marquês de Sade... Mas eu penso que o ódio é inseparável do amor.*

BM: Existe até o conceito de *hainamoration*, em Lacan.¹⁰

PAZ: *O quê?*

BM: *Hainamoration*, um neologismo que junta o ódio (*haine*) e o amor (*amour*).

PAZ: *Os psicólogos dizem de modo mais ou menos pedante o que os poetas dizem de forma simples. Catulo¹¹ diz, num poema famoso: “Amo e odeio ao mesmo tempo/Por quê?/Não sei, mas eu disse padeço”. É magnífico, em quatro versos diz o que os psicólogos e os psicanalistas precisam de mil páginas para dizer.*

BM: (Risos) O senhor diz, no seu livro, que o amor é incompatível com a infidelidade. Isso significaria que a revolução erótica deste século XX¹² não mudou em nada a noção tradicional de infidelidade?

PAZ: *A revolução erótica nos trouxe uma ideia mais limpa do corpo... O amor não existe sem a liberdade feminina. Por isso, desde sempre, os grandes períodos do amor coincidiram com a liberdade da mulher ou com a sua rebelião. Afinal de contas, Isolda se rebelou, Julieta também...*

BM: Voltando à questão anterior, eu lhe pergunto se um simples encontro erótico é um ato de infidelidade.

PAZ: *Sim, em geral sim, porque o amor está fundado na união do corpo e do espírito. No passado, havia o problema da paternidade. Hoje, a infidelidade é menos grave, porque não interfere na procriação; mas o amor parte da decisão de que “iremos juntos até o final”.*

BM: Será mesmo que a revolução erótica não implica que possa haver fidelidade do espírito e liberdade do corpo?

PAZ: *Parece complicado. As experiências dos que tentaram esse tipo de amizade amorosa não deram certo. É muito difícil evitar o sofrimento do companheiro. A infidelidade, em si mesma, poderia não ser grave, mas fere profundamente o outro. Isso todos nós sabemos pela experiência.*

BM: Os autores árabes celebram os amores castos. Qual a diferença entre a erótica árabe e a platônica?

PAZ: *A ideia da castidade é muito antiga. No Oriente, nasce do conceito de que toda descarga sexual implica perda de vida. É preciso ser casto para conseguir mais vida. A castidade é uma receita de imortalidade. No taoísmo e na ioga,¹³ a castidade existe para que o sujeito tenha mais controle sobre si mesmo. No caso de Platão, a castidade está ligada ao dualismo do corpo e da alma e à necessidade de salvar esta última. Cada ato sexual, para ele, é uma queda no mundo informe da matéria. Nós amamos uma forma; porém, no momento em que a abraçamos, ela se dissolve. Isso, para mim, é maravilhoso, porque é um contato com o universo.*

BM: O senhor escreve que a maior defesa contra a Aids é o amor, por implicar a fidelidade. A sua posição é a do papa.

PAZ: *Possivelmente. Mas D. H. Lawrence¹⁴ já dizia que o papa sabia mais de sexo e erotismo do que todos os tratados.*

BM: Segundo o seu livro, o último grande movimento estético do século XX teria sido o surrealismo, e o movimento *beat*¹⁵ foi uma derivação daquele.

Seria possível explicar isso?

PAZ: *Toda a doutrina da beat generation parte da espontaneidade da escrita, que é uma ideia dos surrealistas.*

BM: Obrigada pela entrevista.

PAZ: *Você quer tomar um café?*

BM: Aceito.

édouard glissant

Originário da Martinica, onde nasceu em 1928, Édouard Glissant estudou na França, formando-se em etnografia no Museu do Homem e em história e filosofia na Sorbonne. Nos anos 1950, o seu papel no renascimento cultural negro-africano foi fundamental. Com La Lézarde, o primeiro romance, ganhou em 1958 o Prêmio Renaudot, que lhe valeu a consagração literária. Por ter fundado, em 1959, a Frente Antilhano-Guianense, de inspiração separatista, foi expulso de Guadalupe – ilha do Caribe colonial francês, hoje com status de província de ultramar, como a Martinica – e passou a residir na França. Ao voltar para a Martinica, em 1965, fundou um estabelecimento de ensino, o Instituto de Estudos Martinicano, e uma revista de ciências humanas, Acoma. Até morrer, em fevereiro de 2011, sua obra não parou de crescer, sempre testemunhando as particularidades da cultura das Antilhas. Em 1991, ele recebeu o Grande Prêmio Roger Caillois de poesia, e em 1994 a editora Gallimard publicou Poèmes complets (“Poemas completos”). No Brasil, existe tradução de seu romance O quarto século.

Segundo Édouard Glissant, é preciso que o escritor esteja atento ao grito do mundo e que a literatura possa se enriquecer com o imaginário dos povos pela repetição dos temas da mestiçagem, do multilinguismo e da crioulaização. Para ouvi-lo falar sobre esses temas, entrevistei-o em Lisboa, no contexto da reunião do Parlamento Internacional dos Escritores,¹⁶ de cujo conselho ele era membro. De uma a outra resposta, ele me surpreendeu pela modernidade do seu pensamento, que justifica seu prestígio tanto na Europa quanto nos Estados Unidos e só podia atrair também o intelectual brasileiro.

Betty Milan: O que é a literatura para o senhor?

Édouard Glissant: *A literatura é a possibilidade de exprimir o que é difícil, ambíguo, impossível. A literatura é sempre, aliás, uma procura de impossíveis. A situação do mundo cria novos campos para o exercício literário. Não se trata de fazer uma literatura aplicada, mas de ser sensível ao que se passa no mundo, detectar, no que chamo de caos-mundo,¹⁷ as variações e as invariantes.*

BM: Nós, brasileiros, assim como os antilhanos, não somos praticantes da escrita, e sim da oralidade; não tendemos a ter leitores, mas ouvintes. O escritor brasileiro, como o escritor antilhano, contraria a tendência natural da cultura do seu país, pratica o seu ofício na contracorrente. Sua posição é particularmente difícil, e ele é, por definição, um combatente.

O que justifica esse combate, na sua opinião? Por que insistir na escrita?

GLISSANT: *Se nós nos reportamos às civilizações antigas, nos damos conta de que, no momento em que a escrita aparece, ocorre a passagem de uma para a outra.*

Os textos do Antigo Testamento, por exemplo, foram primeiro ditos e depois escritos. Durante dois milênios, vivemos com a ideia de que o escrito é transcendente em relação ao oral. A civilização oral foi considerada inferior.

Hoje, com a emergência das velhas culturas orais – na África, por exemplo – e com o cinema e a televisão, deixamos de considerar que a oralidade é inferior.

BM: Mas o que justifica um antilhano ou um brasileiro escrever, contrariar a tendência natural da própria cultura, que é a oralidade?

GLISSANT: *Se não fizermos a experiência da escrita, entramos na modernidade com algo a menos. Seria melhor mostrar que a escrita pode se tornar mais interessante com as técnicas da oralidade. O melhor é tender para soluções de síntese, e não de fechamento. Quando escrevo na língua francesa, aplico a ela a economia da oralidade, do contador crioulo, tento construir algo que ultrapassa tudo o que já foi feito; que ultrapassa os próprios gêneros literários...*

BM: Sua posição resulta na produção de textos que não aceitam os limites dos gêneros e nem obedecem às regras estabelecidas para os diferentes gêneros literários. O mercado internacional tende a recusar esses textos, e o escritor tende a desaparecer. O senhor poderia falar sobre isso?

GLISSANT: *Não tende a desaparecer, e sim a levar mais tempo para ser aceito. Foi o que me aconteceu na França, onde consideravam que meu texto era difícil por causa da oralidade. Mas pouco a pouco a coisa foi se impondo. O que eu digo hoje é muito ouvido nos meios intelectuais franceses; vinte anos atrás, não era. É preciso se obstinar, não levar em conta as rejeições, que são sempre passageiras.*

BM: O senhor diz que o conceito, hoje, deve ser fecundado pela imaginação. Seria possível me explicar isso?

GLISSANT: *No início das culturas ocidentais, o pensamento poético era fundamental. Na época dos pré-socráticos, não existia separação entre o homem e o mundo. Foi com Sócrates¹⁸ que houve a separação – e o poético, que não separa o homem do mundo, tornou-se secundário. Mas em certas culturas africanas, nas culturas ameríndias, a separação não existe, e também no movimento ecológico. O que diz a ecologia? Que se você estraga a terra, o ar,*

isso faz o homem morrer. Trata-se de uma volta ao poético, a uma forma de conhecimento que não é separável da palpitação do mundo, a um conceito fecundado pelo imaginário. Acho que a falência do pensamento do sistema, do marxismo, por exemplo, favorece outro modo de pensar, que é mais frágil, porém menos imperativo e menos tirânico. Ao pensamento do sistema, que ignora o tempo, podemos opor outro, que implica a rememoração: o pensamento do traço, única possibilidade de sobrevivência no Novo Mundo para os descendentes dos africanos deportados. Não fosse o traço dos deuses, dos costumes e das línguas, esse povo não teria tido como se perpetuar e, não fosse a reinvenção do traço, não poderia fazer o seu gênio se espalhar pelo planeta, com o jazz, as músicas do Caribe e das Américas.

bei dao

O poeta Bei Dao – pseudônimo de Zhao Zhenkai, que quer dizer “ilha do norte” – Nasceu em Pequim, em 1949, de pai administrador e mãe médica.

Na adolescência, pertenceu à entusiástica milícia de Mao Tsé-tung (1893-1976), a Guarda Vermelha¹⁹, da qual se desiluiu. No fim dos anos 1970, foi porta-voz dos “Poetas Obscuros”, a geração sacrificada pela Revolução Cultural, na revista Jintian (1978-1980), que fundou e dirigiu, criando espaço para os versos livres e a prosa modernista. Foi o primeiro periódico literário não oficial publicado na China pós-Mao. Em fevereiro de 1989, escreveu uma petição, assinada por trinta intelectuais, pela liberação de prisioneiros políticos. Depois do massacre da praça Tiananmen²⁰, em junho de 1989 – quando participava de um simpósio literário em Berlim –, ele foi proibido de voltar a viver na China. Esteve em diferentes países até se radicar na Califórnia (EUA). Representou a diáspora chinesa²¹, com mais trinta escritores, no Salão do Livro de Paris em 2004.

Betty Milan: Como você se tornou guarda vermelho?

Bei Dao: *Na minha geração, a educação foi interrompida pela Revolução Cultural, e todos nos tornamos guardas vermelhos.*

BM: Quantos anos você tinha?

DAO: *Eu tinha 17 anos em 1966.*

BM: O que significou interromper os estudos?

DAO: *Todas as escolas foram fechadas. E os jovens achavam ótimo não ir à escola. Depois de três anos, fui designado para trabalhar na cidade, na área da construção civil, onde fiquei por 11 anos.*

BM: Como era esse trabalho?

DAO: *A maioria dos estudantes foi para o campo, onde as condições de vida eram piores, só que havia mais liberdade. Eles podiam, por exemplo, passar o inverno inteiro em casa, sem fazer nada. Já eu, não.*

BM: E depois desses 11 anos, o que aconteceu?

DAO: *Em 1978, fundei com outros escritores uma revista literária não oficial. Chamava-se Hoje. Durou dois anos e foi fechada pela polícia. Era contrária ao realismo socialista,²² mas ressurgiu em 1988, em Oslo.*

BM: Em 1989 você escreveu uma petição pela liberação dos prisioneiros. O que te levou a ousar isso?

DAO: *Escrevi a petição, em fevereiro, ao voltar dos Estados Unidos, onde estive para ensinar a língua chinesa. Escrevi por achar que havia uma energia favorável à reação contra o autoritarismo do governo. A China comemorava quarenta anos da República Popular.²³*

BM: Você foi perseguido?

DAO: *Deixei a China antes de junho de 1989. Fui para São Francisco em abril e, depois, para Berlim, com uma bolsa de estudos.*

BM: E nunca mais voltou para a China?

DAO: *Não pude voltar durante muitos anos. Me tiraram o passaporte. Só voltei três anos atrás [2001], porque meu pai estava muito doente.*

BM: O que significa para você viver nos Estados Unidos?

DAO: *Não tive escolha. Agora estou acostumado com a Califórnia, e minha filha estuda lá.*

BM: Como foi que a sua poesia se tornou conhecida na Europa e nos Estados Unidos?

DAO: *Para dizer a verdade, eu não sei. Não sou tão conhecido assim. Não acho que os poetas tenham como ser conhecidos atualmente.*

BM: Mas eu te conheço há dez anos através do Parlamento Internacional dos Escritores.

DAO: *Fui um dos fundadores do Parlamento.*

BM: Você sabia que o Brasil tem uma cidade-refúgio?

DAO: Onde?

BM: No Sul, em Passo Fundo. Graças à difusão das ações do Parlamento pela imprensa e pelos organizadores do Congresso de Passo Fundo, entre os quais há vários escritores... Gostaria de saber como o Parlamento continua a sua ação hoje.

DAO: *Através de uma revista publicada em sete línguas.*

BM: Também em português?

DAO: *Sim. Você pode ver isso no site.*²⁴

BM: Qual a diferença entre a poesia chinesa de hoje e a poesia ocidental?

DAO: *A nova poesia da China se parece com a ocidental, ela é escrita em verso livre.*

BM: Mas há diferenças...

DAO: *Sim, por causa da língua. O chinês é mais poético, mais flexível. A melhor língua para a poesia.*

BM: Num dos seus poemas, “Réquiem”, você diz que “a poesia corrige a vida”. O verso me levou a pensar na relação entre a poesia e a filosofia.

DAO: *A poesia não muda a vida na superfície, só em profundidade. Muda a língua, por exemplo.*

BM: De quando data a poesia na China?

DAO: *O Livro dos cantares²⁵ foi escrito há três mil anos. E a educação na China passa pela memorização da poesia.*

BM: A poesia chinesa está imbuída de sabedoria...

DAO: *Não sei.*

BM: Você é um sábio...

DAO: *Não, eu sou um servidor do sábio.*

BM: E o sábio, quem é?

DAO: *Não sei...*

BM: O sábio talvez seja a poesia.

DAO: *Sim, é.*

FILOSOFOS

micel serres

Formado em matemática e em filosofia, Michel Serres foi oficial da marinha de guerra antes de se dedicar à filosofia das ciências e se tornar professor. Sua biobibliografia menciona tanto os navios em que serviu quanto os livros que escreveu e as universidades do mundo em que lecionou. Serres é um pensador que fez pouco das especializações existentes e se distinguiu ao percorrer os saberes para encontrar a ponte que os liga. À maneira do navegador, privilegiou a rota e a passagem, chegando a dar a um dos seus livros – o quinto volume de sua série Hermès – o título evocativo de Passagem do Noroeste, referência tanto a uma das grandes aventuras marítimas do século passado quanto à tentativa de conectar ciência e humanidades.²⁶ É membro da Academia Francesa e diretor da coleção “Corpus da Filosofia Francesa”, publicada pela editora Fayard. Foi conferencista da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo em 1973. Muitos de seus livros foram traduzidos no Brasil, como Variações sobre o corpo, O incandescente, Notícias do mundo, Uma filosofia da ciência, e em Portugal, como O terceiro instruído, Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo.

O terceiro instruído é o título de um livro nada acadêmico que Michel Serres publicou em 1991. Nessa obra, o filósofo faz bem pouco da figura arrogante do doutor, dizendo que basta, para sê-lo, ter copiado cem modelos e que só é verdadeiramente instruído o homem de muitas culturas. O livro é um tratado sobre a educação, que se desenvolve através do elogio da viagem e do saber que dela resulta. “Parte”, escreve Serres, “deixa o ninho para te enriqueceres com os costumes de outros lugares, aí ouvires palavras nunca antes proferidas. Expõe o corpo ao vento e à chuva, porque, para ser verdadeiramente educado, é preciso te expores ao outro, esposar a alteridade e re-nascer mestiço.”

Tendo em vista a publicação tão oportuna no Brasil desse livro, que se opõe ao fechamento cultural²⁷ e faz do aprendizado um sinônimo de mestiçagem, entrevistei Michel Serres no escritório da sua residência, em Vincennes, perto de Paris.

Betty Milan: Fernando Pessoa, o maior poeta da lusofonia portuguesa contemporânea, dizia que navegar é preciso. Você é um filósofo pessoano, porque nunca se apresenta sem lembrar que foi marinheiro, o que obviamente não é gratuito. O que pode e o que deve o intelectual moderno aprender com o navegador?

Michel Serres: (Risos) *O mar faz descobrir um mundo ignorado aqui na terra. Existe, aliás, um texto de Hegel²⁸ sobre isso. O homem só se torna inteiramente responsável por si mesmo quando entra num navio. Abre mão da segurança que a sua história lhe dá e só conta com o próprio talento.*

BM: *O terceiro instruído* está sendo lançado agora no Brasil. Gostaria que você falasse do livro.

SERRES: *O lançamento me alegra. Escrevi o livro porque é bom que, no fim da carreira, um professor faça o balanço da sua experiência pedagógica. Dediquei a minha vida aos jovens e tinha vontade de retratar o homem do século XX. A*

maioria dos filósofos da educação, Montaigne, Fénelon, Rabelais,²⁹ traçou retratos, e foi o que eu fiz.

BM: Em *O terceiro instruído* você diz que, antes de se educar, o jovem é um velho papagaio, só capaz de repetir, dando a entender que não é propriamente com os atuais doutores que ele deixará de sê-lo. Quais os perfis do verdadeiro professor e do aluno instruído?

SERRES: *Digo que a finalidade da instrução é parar de instruir. Na língua francesa a palavra “fin” designa simultaneamente o fim e a finalidade. Não há nada melhor do que instruir alguém, transmitir a totalidade da nossa experiência e do nosso saber, mas ao ter feito isso é preciso parar, deixar que o outro seja independente e comece a inventar. Acho ótimo, aliás, que você tenha me proposto essa questão. Olhando para mim, você percebe que sou um velho, porém a experiência mostra que, contrariamente às aparências, somos muito velhos quando jovens e depois, avançando na idade, conquistamos uma segunda juventude.*

BM: No seu último livro, você incita os jovens a partir, a ir ter com o outro, a se separar. A separação é, na sua filosofia, um valor positivo.

SERRES: *A palavra “pedagogia”, comum à língua francesa e à língua portuguesa, é feita de paidos (criança) e agogia (conduzir), porque o ensino, na verdade, é uma viagem. Pode ser uma viagem imaginária ou intelectual, mas é evidente que a educação começa com uma espécie de partida, implica abandonar hábitos, mudar de língua, partir do lugar onde se nasceu. Não existe educação se não houver o “Levanta-te e vai”. Mais ou menos como o que se passa entre os pássaros. Quando as asas dos filhotes começam a aparecer, os pais os empurram para que caiam do ninho, abram as asas e saiam voando.*

BM: Montaigne filosofava numa língua literária.

Escreveu que “a viagem forma os jovens”, incitando-os a viajar, e se interessou muito pelos índios da América do Sul, em particular pelos brasileiros. Você se inscreve na tradição de Montaigne...

SERRES: *Sim. E, no que diz respeito à viagem, gostaria de acrescentar que viajar não é só sair de casa, é sobretudo encontrar o outro, porque é com ele que a gente aprende. Óbvio que se você só encontra pessoas cuja língua é a mesma, que têm os seus hábitos e a sua religião, você não aprende nada. A alteridade é essencial.*

BM: Você diria que a paixão pelo outro é uma paixão francesa?

SERRES: *Eu desejaria que fosse universal.*

BM: Mas você sabe que não é.

SERRES: *Foi por isso mesmo que escrevi o livro. O filósofo tem o dever de mostrar ao homem o seu horizonte. O livro diz respeito a um triângulo: o eu, que parte e encontra o outro, e o terceiro, que resulta do encontro e é instruído. Todo aprendizado é a mistura de um eu e de um outro, que resulta num mestiço, o terceiro instruído.*

BM: Você ensina quatro meses por ano nos Estados Unidos. Como é na cultura americana a relação com o outro?

SERRES: *Nos Estados Unidos, ao contrário do que aconteceu no Brasil, a mestiçagem não foi bem-sucedida. Ainda existem bairros muito separados, os chineses ficam em Chinatown, os italianos, em Little Italy etc. No Brasil, as raças, as culturas e as línguas realmente se misturaram, o melting pot³⁰ de fato aconteceu. Há asiáticos, americanos, africanos, europeus, não havendo uma comunidade dominante em relação às outras.*

BM: Gilberto Freyre, o autor de *Casa-grande & senzala*,³¹ repensou a própria sociologia a partir da noção de mestiçagem. Costumava mesmo dizer que havia aprendido latim com o pai, francês com a mãe e o principal, cultura brasileira, com a mulata que dele cuidava na infância. Freyre certamente se diria um mestiço, como você em *O terceiro instruído*. Poderia ter sido um interlocutor seu. O que o convívio com os brasileiros em 1973 lhe deu?

SERRES: *Descobri a latinidade, a existência de uma comunidade latina na qual eu acredito muito. Quando vou à Itália, a Portugal, à Argentina ou ao Brasil, me sinto em casa, e isso porque as línguas latinas têm muito em comum. As culturas são diferentes, mas a gente sempre encontra um ponto de coincidência no que diz respeito à relação com o outro, ao gosto pela beleza. Nós, franceses, nos sentimos mais próximos dos brasileiros do que dos ingleses, apesar de sermos vizinhos destes.*

BM: O que mais resultou da sua viagem de 1973?

SERRES: *Descobri, no Brasil, que o país se parecia com o mundo inteiro. Pelos problemas de economia, de demografia, de saúde, representava o mundo, e isso foi o que mais me impressionou. Percebi que existia um universo, um global em preparação. Em 1973, na França, podíamos dizer que existiam os problemas franceses e os outros, os do mundo, que eram diferentes. O Brasil já espelhava o mundo inteiro, a globalidade. Quando voltei, me perguntavam o que eu havia aprendido, e eu respondia que havia aprendido o mundo.*

BM: Ao lançar *O contrato natural*, você disse que a reflexão política contemporânea é conduzida por pessoas que têm uma cultura hemiplégica, gente que conhece as ciências humanas, porém ignora totalmente a modernidade cultural. Como deve ser o político neste fim de século?

SERRES: *O homem político em geral conhece as ciências humanas. Mas acontece que a maioria dos problemas atuais é resultante da aplicação de técnicas relacionadas com as chamadas “ciências duras”.³² Assim, por exemplo, os problemas de meio ambiente são produzidos por técnicas industriais derivadas das ciências físicas e químicas. Ora, já que grande parte dos dramas da modernidade depende das ciências duras, é preciso que o dirigente as conheça. Isso, aliás, é um fato inteiramente novo. Nunca antes se pediu ao homem político que tivesse tal conhecimento. Quando ele se limita a ler jornais, fica demasiadamente preso à atualidade e não tem a distância necessária para se ocupar dos problemas que só se resolvem a longo prazo, como os da*

educação, do meio ambiente, da criminalidade. O homem político não pode se limitar à cultura da mídia.

BM: Talvez seja necessário formar melhor a mídia.

SERRES: *Não há como reformar os sistemas atuais. A única reforma possível é a da educação. Quando a humanidade tem um problema que não sabe resolver, é preciso educar as crianças para que estas o resolvam na geração seguinte. Por isso a pedagogia é a questão fundamental no mundo inteiro.*

jacques derrida

Jacques Derrida, nascido em 1930 na Argélia, faleceu em Paris em 2004. Formou-se na Escola Normal Superior e tornou-se filósofo renomado e autor de uma obra considerável, particularmente apreciada nos Estados Unidos, onde trabalhou na juventude como professor auxiliar na Universidade Harvard e, mais tarde, como professor da Universidade da Califórnia, campus de Irvine. Lecionou ainda na Escola Normal Superior, na Sorbonne e, até o fim da vida, na Escola de Altos Estudos de Ciências Sociais de Paris. Além de escritor, também foi o tradutor de Husserl³³ para a língua francesa. Ele define a escrita como “a revelação do engodo da palavra originária”. Criou uma metodologia de análise de texto – a desconstrução – que o tornou famoso nas universidades, em particular nos centros de estudos de literatura, linguística, história, arquitetura, filosofia e direito. A força da lei, Gramatologia, O olho da universidade, Pensar a desconstrução e Torres de Babel são algumas de suas obras traduzidas no Brasil.

Jacques Derrida, o filósofo da “desconstrução”, lançou *Les spectres de Marx* (“Os espectros de Marx”), contrariando a ideia de que Karl Marx³⁴ está definitivamente enterrado sob os escombros do Muro de Berlim³⁵ e afirmando que é preciso negociar com o seu espectro, ou seja, reler Marx.

Interessada naquele livro, telefonei ao filósofo pedindo uma entrevista. Para marcá-la, Derrida sugeriu que fosse encontrá-lo na Escola de Ciências Sociais. Fui, me apresentei, e ele marcou o encontro para dali a dois meses, alegando que estava de partida para os Estados Unidos e se desculpando por me fazer esperar tanto tempo.

Na data combinada, compareci para fazer a entrevista, que me surpreendeu do começo ao fim. Inicialmente, por ele querer ler as questões que eu levava numa folha de papel em vez de deixar que eu as enunciasses; depois, por dizer repetidamente que era difícil dar conta delas, insistindo em que renunciássemos à entrevista; e, finalmente, por retomá-la quando eu já me dispunha a voltar noutro dia.

Derrida não deixou em momento algum de resistir à entrevista que ele havia concordado em conceder. Para que eu percebesse o impossível da posição de quem precisa do tempo que for necessário para desenvolver o pensamento e deve se submeter ao tempo limitado do dispositivo jornalístico? Tratava-se de denunciar o autoritarismo da mídia ao qual ele já se referira mais de uma vez? Seja como for, através da sua resistência, o filósofo questionou a entrevista à medida que eu a fazia. Por isso, além das suas respostas a questões específicas, segue o relato do que ocorreu antes e depois de cada pergunta.

Derrida me pede para lhe entregar as questões, escritas numa folha de papel que eu seguro na mão. Depois de ler atentamente, ele se concentra e responde à primeira pergunta, que diz respeito ao título do seu livro e, em particular, à razão pela qual ele usa a palavra “espectro” no plural.

Jacques Derrida: Trata-se, por um lado, de Marx como espectro para a consciência política mundial de hoje, que vê no comunismo – por ela confundido com as sociedades socialistas que desmoronaram – algo morto e que deve ser evitado. Para essa consciência, é preciso se certificar de que Marx está e vai continuar enterrado. Existe, portanto, uma relação com o espectro de Marx e do comunismo. Mas também existem, por outro lado, os espectros de Marx, os que perseguiram o próprio Marx. Na segunda parte do livro, digo que Marx era perseguido por um exército de espectros, trato do problema da fantasmalidade em relação com o fetichismo, com a ideologia etc. O plural indica, dependendo da maneira como a gente articula o genitivo, Marx como um espectro, e, por outro lado, os espectros que existiam para ele. Só que a noção de spectralidade não diz respeito apenas ao fantasma, e sim a tudo que eu chamo de “lógica espectral”, àquilo que, na nossa experiência, não é nem inteligível, nem sensível, nem visível, nem invisível, e que diz respeito tanto à linguagem quanto à telecomunicação.

Betty Milan: O que o levou a falar de uma lógica espectral?

DERRIDA: O tema do espectro já está nos meus livros anteriores. O espectro é uma estrutura que resiste às oposições metafísicas. Não é nem sensível, nem inteligível, nem vivo e nem não vivo. Portanto, tem uma afinidade com quase todos os conceitos que me interessaram no meu trabalho: a graça, o “pharmakon”, o “suplemento”, tudo que resistia às oposições conceituais da filosofia clássica. A spectralidade foi o viés estratégico da “desconstrução”. Tratava-se de encontrar uma categoria que resistisse às categorias filosóficas. Já faz muito tempo que eu me interesso pelo trabalho do luto na psicanálise³⁷ e para além da psicanálise. Escrevi sobre o assunto em Glas e em certas introduções a obras de psicanálise. Quando a gente se interessa por esse trabalho, tem que se ocupar do retorno do fantasma. Procurei mostrar, a partir de Freud³⁸ e contra ele, que o trabalho de luto é interminável. Foi, portanto, a partir de uma reflexão sobre o luto que eu cheguei a privilegiar a spectralidade. Em Espectros de Marx, a gente encontra muitos fios de pensamento já bem antigos.

Derrida lê a segunda questão, que diz respeito à razão pela qual ele se refere a Shakespeare³⁹ em *Espectros de Marx*. Lê e logo responde: **DERRIDA:** *Shakespeare é uma referência de Marx, que o cita sempre. Mas as obras que ele cita não são as que eu privilegio em Espectros de Marx. Ele cita sobretudo Timão de Atenas, O mercador de Veneza... Ao que sei, ele não fala de Hamlet. Achei necessário considerar o interesse de Marx por Shakespeare, porém também fui a este por causa da lógica da espectralidade. Há muitos espectros na obra de Shakespeare. Em Hamlet, em Macbeth.*⁴⁰

BM: O que o recurso a Shakespeare significou para o senhor?

DERRIDA: *Difícil responder a isso numa entrevista...*

BM: Bem, então vamos passar à próxima pergunta.

Digo isso me referindo à terceira questão, que está na folha de papel, em cima da mesa de Derrida, à sua frente.

DERRIDA: *Não, não... Há muito que dizer sobre o recurso a Shakespeare. Mas deste modo eu não consigo falar.*

BM: Hum...

DERRIDA: *Me interessei, por exemplo, pelo que chamo de “efeito de viseira” no fantasma do rei, do pai de Hamlet.*

O “efeito de viseira” diz respeito ao fato de que o fantasma vê sem ser visto, por usar uma viseira. Tentei, a partir daí, pensar o que é uma situação em que a gente é olhado sem poder olhar, uma situação espectral. Me interessei também pelo fato de que o tempo de Hamlet é difícil de calcular, porque o fantasma surge primeiramente na peça pela segunda vez. A coisa começa pela repetição. Por fim, há algo que Hamlet diz e que organiza Espectros de Marx. “The time is out of joint”, o tempo está disjunto. Trata-se do tema da disjunção, da não contemporaneidade a si mesmo; é um tema maior nesse livro que se quer não

contemporâneo. Escrever um livro falando de Marx hoje pode parecer anacrônico, e eu procuro justificar esse anacronismo através da disjunção, do out of joint. Mas, diga, quanto tempo nós temos?

BM: Em princípio uma hora, mas depende do senhor.

DERRIDA: *Uma hora é muito. Veja (mostrando a agenda repleta), eu tenho outro encontro marcado para daqui a pouco.*

BM: Bem, então faremos o que for possível.

DERRIDA: *Mas eu não tenho condições de dar a entrevista, eu escrevo tão melhor do que falo...*

Desligo o gravador para deixá-lo à vontade. Logo depois ele retoma a palavra.

DERRIDA: *Mas você vai me mostrar o texto?*

BM: Claro, posso até escrever em francês primeiro, se fizer questão disso.

DERRIDA: *Não, não precisa, pode ser em português.*

Derrida passa a ler a questão seguinte. Nela, pergunto se ele diria que o filósofo deve se ocupar do espectro como o psicanalista se ocupa do recalado.

DERRIDA: *Claro que o espectro é alguém que nos fascina, e a gente tenta reprimir, recalcar. No entanto, não sei se a categoria psicanalítica esgota o problema. Tento pensar a dimensão política de tal recalque. Por outro lado, no fim do livro, eu me proponho uma série de questões sobre a maneira como Freud trata o fantasma e o que diz do unheimlich.⁴¹ Trata-se de levar em conta uma leitura psicanalítica do espectral e também de levantar questões sobre as*

categorias psicanalíticas, que devem ser reelaboradas e politizadas. Você opõe, na sua pergunta, o filósofo e o psicanalista, mas o psicanalista também trata do espectro.

BM: Claro, mas foi o senhor que organizou o seu pensamento a partir da figura do espectro.

DERRIDA: *Espectros de Marx não é um livro filosófico simplesmente. Por várias razões. Primeiro, porque desconstrói uma série de axiomas filosóficos. A própria filosofia não foi capaz de pensar o espectro. É preciso pensá-lo contra a filosofia. Por outro lado, eu queria protestar contra uma corrente atual que quer tratar Marx como um grande filósofo e estudá-lo na universidade. Trata-se de uma maneira de neutralizar Marx, de fazer dele um personagem da Academia Filosófica. Não é só uma leitura de filósofo que eu faço, é uma leitura que protesta contra certa reapropriação filosófica de Marx.*

Digo a Derrida que ele já está respondendo à minha pergunta seguinte, a qual trata justamente de saber o que significa a volta ao espírito de Marx. Derrida lê a pergunta de novo na folha, que está à sua frente, e responde.

DERRIDA: *Insisto em dizer que não é um “retorno a” Marx, mas que se trata do “retorno de” Marx. Não se trata de um desses tantos retornos a mais, em que a gente vai redescobrir uma obra. Trata-se de levar em conta o fato de que Marx retorna e que não podemos resistir ao que esse retorno nos dita, nos impõe. Por outro lado, esse “retorno de” é o retorno do espírito ou do espectro, de uma certa maneira de expor as questões críticas, sem necessariamente reabilitar as teses de Marx. É preciso distinguir o espírito da letra. Questionar com o espírito de Marx não quer dizer reaplicar dogmaticamente a doutrina de Marx, voltar a uma ortodoxia marxista. Nunca fui e nem me tornei marxista.*

BM: Sim.

DERRIDA: *Marx, o pensamento marxista, foi um dos poucos que fizeram da abertura crítica uma palavra de ordem.*

BM: Isso é verdade.

DERRIDA: *Trabalhar com o espírito de Marx também significa não ficar no interior de uma dogmática marxista e tentar pensar o inédito do nosso tempo com um certo espírito, que eu também chamo de “espírito de justiça” e nos vem de Marx. O espírito diz respeito à espectralidade, porém também a uma incitação que não nos paralisa numa letra dogmática, num dogma literal, numa doutrina.*

BM: Isso tem algo a ver com o estilo de Marx?

DERRIDA: *Com o estilo, no sentido literário, não. Tem a ver com o modo de propor as questões, uma certa vigilância em relação a certas maneiras que, na sociedade, os homens têm de esquecer, dissimular, fetichizar.*

BM: Que proposições de Marx o senhor mantém e que outras recusa?

DERRIDA: *Em nome do espírito de Marx, eu me proponho, no livro, a desconstruir todas as proposições de Marx. Alguns marxistas dizem que não sobra nada de Marx. É bem possível que a ontologia de Marx, todas as suas teses filosóficas, o materialismo dialético, a maneira como ele próprio tenta conjurar o fantasma requeiram a desconstrução. Não guardo um conteúdo de tese marxista. Não retenho nada desse ponto de vista. Enquanto ontologia, a filosofia de Marx me parece desconstrutível.*

BM: E o que pensa da luta de classes e da dialética?⁴²

DERRIDA: *Tenho uma relação complicada com a dialética. É muito difícil explicar isso numa entrevista, você sabe...*

BM: Trata-se de uma questão que interessa aos leitores...

DERRIDA: *Eles que leiam o livro. Não consigo explicar isso numa entrevista.*

BM: Eu o entendo perfeitamente bem.

Digo isso e fico em silêncio. Derrida lê as perguntas e subitamente diz: “*Não, eu não posso. Aliás, eu não posso mais nada. Isso tudo é muito difícil, não me sinto capaz... Acho que nós devemos parar*”. Pela segunda vez, desligo o gravador e sugiro uma pausa, um café. Derrida não diz nem sim nem não, e eu volto a ligar o gravador, tomando inutilmente a iniciativa.

BM: Numa das suas entrevistas, o senhor lembrou que posições de esquerda podem se aliar a posições de extrema-direita. Por causa de inquietações legítimas a respeito da política econômica dos estados dominantes da Europa, uma certa esquerda se aliou a um antieuropeísmo extremo. Tem sentido ainda falar de esquerda e de direita?

DERRIDA: *Não, eu não posso responder, é muito difícil.*

Silêncio.

DERRIDA: *Não posso, e não é só porque esteja cansado, é porque é difícil. Queira me perdoar.*

Recupero a folha de papel que está na frente dele, leio a questão seguinte e faço uma última tentativa.

BM: A exploração da xenofobia pela classe política parece estar na base dos grandes conflitos da modernidade. Como lutar contra ela?

DERRIDA: *Sou contra, mas não tenho nada a dizer, não vou ficar aqui formulando frases. Não devia ter prometido a entrevista, porque não me sinto capaz.*

Silêncio.

DERRIDA: *O que eu posso dizer a respeito disso está no livro.*

Derrida pega novamente a folha onde estão as questões, e eu agora protesto.

BM: Não vejo por que o senhor quer ler. Seria melhor que eu lhe fizesse as perguntas.

DERRIDA: *Quem redigiu isto?*

BM: Fui eu.

DERRIDA: *É muito difícil.*

BM: Gostaria pelo menos que o senhor me desse uma resposta relativa à questão da pertinência dos conceitos de esquerda e de direita.

DERRIDA: *Não, não...*

BM: O senhor não responde às questões que dizem respeito à política.

DERRIDA: *Não é porque é político. Não vou dizer que não existem mais esquerda e direita, porque isso é uma armadilha em que não quero cair. São coisas que não suportam a improvisação. Me aborrece ter que fazer você voltar, mas eu francamente não me sinto capaz. Se eles lá no jornal quiserem, que escrevam sobre o livro. Eu... eu não posso.*

Desligo pela terceira vez o gravador e digo a ele que me disponho a voltar num outro dia, ainda que isso implique viajar 500 quilômetros. Derrida quer saber para onde vou. Respondo que vou passar uns dias no interior da França escrevendo. Inesperadamente, ele resolve continuar a falar e aborda a questão da luta de classes e da dialética.

DERRIDA: *O gravador está funcionando? Vamos tentar. No que concerne à luta de classes, procurei mostrar que o esquema da luta dos antagonismos e da dominação de uma força social por outra é irreduzível. Numa situação social*

dada, existem relações de força, de dominação, e estas estruturam a sociedade. Dizer isso significa não renunciar à ideia de conflito, mas não significa definir os termos dessa luta baseando-se no conflito de classes sociais. O conceito de classe social hoje precisa ser retrabalhado. Ainda existem as classes sociais, mas o uso que o discurso marxista tradicional faz do conceito de classe social talvez deva ser revisto. Acho que não é necessário se servir do conceito de luta de classes, na sua tradição marxista, para analisar hoje as lutas, as hegemonias, as contradições, as relações de força que, por não serem as das classes, não deixam de ser de uma estrutura de grupo, que a gente pode analisar com um espírito marxista. Não se trata de conservar ou de abandonar o conceito de luta de classes, basta adaptá-lo a uma nova situação político-econômica. Quanto à dialética marxista, é preciso dizer que a expressão “materialismo dialético” não está em Marx. Por outro lado, como muitos pensadores franceses, eu questionei a dialética. O que existe de estritamente dialético em Marx não é o que mais me interessa. Isso posto, mesmo se num determinado momento existem conflitos que não são dialetizáveis, o pensamento dialético pode ainda ser muito fecundo. O meu trabalho, tanto nesse livro quanto nos anteriores, é de questionar a necessidade e o limite da lógica dialética.

Tendo desistido de seguir o meu roteiro, eu lhe proponho as questões que me ocorrem em função do que ele diz.

BM: O senhor fala de uma Nova Internacional.⁴³ Quem vai fazer parte dessa Nova Internacional, e como ela vai se organizar?

DERRIDA: O que eu chamo de Nova Internacional, brincando com essa expressão, implica detectar através do mundo, fora dos partidos, fora dos sindicatos, uma aspiração a uma solidariedade internacional que reúna homens e mulheres que não são necessariamente cidadãos de um estado ou sujeitos políticos no sentido tradicional da palavra “político”. Tal solidariedade exige uma transformação do direito internacional e da democracia, que hoje não se

afina com o conceito de estado-nação, de fronteira e nem com um direito internacional de instituições internacionais que são, por um lado, regidas por categorias europeias criticáveis e, por outro lado, dependentes dos Estados Unidos.

A gente pode detectar a aspiração através de muitos sinais; ela forma uma espécie de solidariedade. Embora não tenha forma organizacional, ela perturba as instituições ligadas ao Estado. Existe uma força internacional que hoje é obscura e ainda não encontrou a sua linguagem.

BM: O que tem isso a ver com o Parlamento Internacional dos Escritores, que se reuniu no ano passado em Estrasburgo, em torno do caso Rushdie,⁴⁴ e do qual o senhor participa ativamente?

DERRIDA: *Trata-se de um parlamento que tenta, para além dos países, das economias, dos poderes da mídia, unir todos os que procuram pensar livremente, inventar formas novas, se engajar em vias que não são controladas por dogmas, constituições, ortodoxias nacionais, linguísticas ou religiosas.*

BM: Qual a finalidade da reunião do Parlamento Internacional dos Escritores em Lisboa neste ano (1994)?

DERRIDA: *Vamos trabalhar juntos. O tema da reunião será a literatura deslocada.*

BM: O que é literatura deslocada?

DERRIDA: *Hoje, mais do que nunca, muitos escritores, pensadores, jornalistas, pessoas que representam a liberdade da palavra, estão ameaçados de morte, ostracizados, foram expulsos do seu país ou, às vezes, obrigados a se esconder no interior, a se autocensurar. Por que tanto exílio no exterior e no interior? Por que os escritores, os que inventam formas e trabalham com a linguagem, estão assim tão visados?*

BM: O que tem a autocensura com a mídia?

DERRIDA: *A mídia, seja ela estatal ou livre, é controlada por monopólios de interesse comercial, ela é dirigida pelo mercado.*

BM: Que efeito tem isso sobre o trabalho do escritor?

DERRIDA: *A mídia é a mediação entre o escritor e o leitor, é um poder que avalia, classifica, sustenta ou marginaliza e, conseqüentemente, limita a autonomia de criação. Os escritores começam a só escrever o que o mercado vai absorver. A onipotência do mercado exerce um efeito de autocensura, sem falar das censuras ainda mais graves, como as que pesam sobre Salman Rushdie, sobre os escritores que na Índia, ou em outros lugares, estão ameaçados de morte. No Parlamento Internacional, vamos refletir a respeito das condições novas dessas perseguições, de seus agravamentos atuais. O escritor sempre teve problemas com o poder estatal ou religioso, mas hoje isso se passa em condições diferentes.*

BM: Trabalhar no Parlamento é uma forma de ser um intelectual engajado?

DERRIDA: *A palavra “engajado” tem uma história.⁴⁵ Quando alguém se diz “engajado”, corre o risco de evocar modelos anteriores. O engajamento hoje deve encontrar formas novas. Mas o trabalho no Parlamento é uma forma de engajamento, claro.*

BM: Obrigada pela entrevista.

DERRIDA: *Isso basta? O material é suficiente?*

BM: Acredito que sim. Agora, é redigir a entrevista e pedir uma foto ao seu editor.

DERRIDA: *Se você quiser, posso te dar uma foto.*

PSICANALISTAS

catherine millot

Psicanalista – membro da Escola Freudiana de Paris, fundada e dissolvida por Jacques Lacan –, filósofa e ensaísta, Catherine Millot publicou vários livros, entre eles La vocation de l'écrivain (“A vocação do escritor”), de 1991, pelo qual é conhecida. Vive em Paris, onde clínica e ensina na Universidade de Paris VIII. Gide, Genet, Mishima – A inteligência da perversão, Freud antipedagogo e Extrasexo – Ensaio sobre o transexualismo são algumas de suas obras em circulação no Brasil.

O que leva um escritor a escrever, viver só com as palavras durante dias e noites, erguer-se do nada, como afirmava Clarice Lispector?⁴⁶ Por que se exercita ele anos a fio no seu ofício, independentemente, até de ser editado, como Fernando Pessoa, que só viu algumas de suas obras publicadas e morreu ignorado pelo grande público? Que gozo haverá na escrita para que o sujeito suporte a solidão, o anonimato e, em certos casos, a mais completa miséria? O motivo pelo qual se escreve é a questão-chave de *A vocação do escritor*, um modelo de ensaio não dogmático, em que Catherine Millot focaliza Proust, Flaubert, Colette, Sade, Hoffmannsthal, Joyce, Mallarmé e Rilke,⁴⁷ procurando explicar esses destinos em que a escrita determinou o curso da vida. A propósito desse livro, Catherine Millot deu-nos uma entrevista no seu apartamento de Paris.

Betty Milan: O que a levou a escrever *A vocação do escritor*?

Catherine Millot: *Sempre fui uma leitora assídua e desde cedo quis saber como alguém se torna escritor, por que e como. Já na infância os meus heróis eram os escritores.*

BM: Por que o escritor escreve?

MILLOT: *Trata-se da questão central do meu livro. Não quis dar a ela uma resposta unívoca, porque uma resposta que valesse para todos não seria interessante. A resposta só interessa se considerada a maneira como as coisas se passaram para cada um em particular. Por isso, focalizei os escritores um a um. Verdade que, ao iniciar o livro, tinha uma ideia sobre o que leva alguém a se tornar um escritor, mas preferi não fazer uso dela.*

BM: Que ideia?

MILLOT: *A de que o escritor vive uma determinada experiência que poderia ser qualificada de mística se ela não acontecesse num contexto exterior ao da religião, a experiência de algo enigmático, que o sujeito procura decifrar escrevendo. Isso eu encontrei sobretudo nos poetas, em Rainer Maria Rilke, por exemplo, que fala do “espaço interior do mundo”, uma experiência de abolição da fronteira entre o dentro e o fora. Também verifiquei a ideia no caso de Joyce, que coloquei entre os poetas, por causa do que ele chama de “epifania”, o momento em que uma coisa manifesta sua essência. Trata-se de uma experiência místico-estética.*

BM: Por que o termo vocação no título do livro?

MILLOT: *Pela devoção do escritor, que pode sacrificar as relações amorosas e familiares para se consagrar inteiramente à obra. Isso é um enigma. Existem pessoas para quem escrever importa mais do que qualquer outra satisfação, seja ela amorosa, como no caso de Flaubert, ou da vida em família, como no caso de Colette, que falava muito da filha mas quase não se ocupou dela, de Rilke, que, apesar de casado, viveu muito sozinho, porque só podia escrever na mais completa solidão. Joyce nunca se concebeu sem Nora e é uma exceção, mas era tão marginal quanto os outros.*

BM: Você focaliza vários no seu livro, entre os quais o marquês de Sade. Por que o marquês escrevia? De que lhe servia a literatura?

MILLOT: *Pode-se dizer que Sade escreveu porque esteve na prisão, mas também faz sentido dizer que ele esteve na prisão justamente por ser escritor. Numa certa altura da vida, foi preso porque suspeitavam que ele havia escrito livros escandalosos.*

BM: Que relação existe entre a perversão de Sade e o seu trabalho literário?

MILLOT: *O gozo se realiza através da obra precisamente porque na vida ele não é possível. No caso de Sade, a realização do gozo é explícita, no dos outros escritores é mascarada, porém é sempre da mesma coisa que se trata, e é essa,*

aliás, a principal ideia do meu trabalho. Mostro no livro que o estilo é uma atualização da fantasia inconsciente do autor.

BM: Será que você poderia explicitar mais isso?

MILLOT: *A ideia de que o estilo é uma realização da fantasia inconsciente pode ser facilmente verificada na obra de Flaubert se confrontarmos os textos da juventude e os da maturidade. Nos textos da juventude encontramos situações masoquistas, como a de alguém que sofre terrivelmente e morre por causa da indiferença de um personagem todo-poderoso. Trata-se de uma variante de uma fantasia masoquista, a de não ser compreendido, não ser amado. O sujeito aparece, por assim dizer, esmagado. Ora, examinando as obras da maturidade, a gente encontra uma série de traços estilísticos que dão consistência ao esmagamento do sujeito. Quando, por exemplo, o sujeito é um ser humano, o verbo está na voz passiva. Tratando-se de um objeto, Flaubert utiliza a forma ativa. Os traços estilísticos da fantasia masoquista têm seu contraponto na intriga de Madame Bovary.⁴⁸ Bovary vai ficando cada vez mais atolada nas dívidas e acaba se suicidando. Ela é um objeto passivo do funcionamento social e econômico.*

BM: O seu próximo livro tratará das perversões. Em que medida a modernidade tolera a expressão das perversões?

MILLOT: *Na medida da rentabilidade.*

BM: A cantora Madonna, no fim de *Sex*⁴⁹, agradece a Sade. Mas, contrariamente ao marquês, que incita ao crime em nome da libertinagem, ela só legitima as fantasias de violência desautorizando a violência física na realidade. O que diria Sade do agradecimento de Madonna na sua opinião?

MILLOT: *Sade faz a apologia do crime teórico.*

As fantasias em que os crimes são executados só aparecem na sua obra. Na realidade, ele não matou ninguém. Quando muito, chicoteou um gato. Durante a Revolução, fez parte de uma Seção Revolucionária e votou contra a pena de morte. Também fez o possível para salvar a vida da sogra, que queria

encarcerá-lo na Bastilha. Sade disse que os piores momentos da sua existência não foram os vividos em alguma torre ou fortaleza, mas aqueles em que viu as pessoas indo para a guilhotina.

BM: Para Madonna, sexo é uma brincadeira. No fim do álbum que acaba de lançar, está dito: “*Sex was like a game to her. Her body was more like a fun gun*”, ou seja, “sexo era como uma brincadeira para ela. Seu corpo era como um revólver de brinquedo”. O que um libertino diria disso?

MILLOT: *Um libertino jamais diria que sexo é uma brincadeira. O sexo tem consequências, queira ou não: doença venérea, Aids... Para Sade, o sexo implicou a cadeia. A prova disso é ele ter passado trinta anos da sua vida encarcerado e ter morrido num hospício, o de Charenton.*

alain didier-weill

Alain Didier-Weill nasceu em Lyon. Fez medicina e se formou em psicanálise com Jacques Lacan, de quem foi um dos interlocutores privilegiados. A convite do mestre, fez longas intervenções no seu seminário e por isso se destacou no movimento psicanalítico dos anos 1970.⁵⁰ Depois da dissolução por Lacan da Escola Freudiana de Paris, da qual Didier-Weill era membro, ele criou com outros colegas Le Coût Freudien e participou da fundação do Inter-Associatif, que hoje reúne mais de vinte associações europeias. Além de psicanalista, é autor de várias peças de teatro, entre as quais O banco e Pol, que recebeu o prêmio da crítica parisiense em 1975 e foi representada em Dublin, Lyon, Montreal e Nova York. Entre suas obras publicadas no Brasil, estão Os três tempos da lei, Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise, Invocações, A hora do chá na casa dos Pendlebury.

Talvez por ser também um artista, Alain Didier-Weill lançou um livro de psicanálise, *Os três tempos da lei*, que surpreende pela absoluta originalidade. Didier-Weill ousou fazer o que as associações psicanalíticas tendem a impedir e a psicanálise preconiza: renovar.

A partir da sua obra, já não há como ignorar a importância da surpresa, em torno da qual o autor faz girar a teoria psicanalítica, mostrando, por exemplo, que o homem não pode dispensar o jogo e tampouco a arte, porque ele precisa se surpreender. *Os três tempos da lei* torna claro que a verdadeira referência da psicanálise é a arte, sendo preciso desconfiar dos que se dizem psicanalistas e são dogmáticos. Alain Didier-Weill talvez tenha chegado para dizer, como Édouard Manet⁵¹, que o fundamental é não fazer de novo o que já foi feito pelos outros, mas autorizar-se a invenção.

Para ouvir esse psicanalista surpreendente, fui ao Rio de Janeiro, onde ele fazia uma série de conferências a convite da associação O Corpo Freudiano.

Betty Milan: Você diz no seu livro que precisamos da arte e do jogo para podermos nos surpreender. Como é que você explica esse gosto pela surpresa?

Alain Didier-Weill: *Precisamos reencontrar a possibilidade de nos surpreender que tínhamos na infância. A surpresa é a irrupção na vida cotidiana de uma experiência que nos priva do que já sabíamos.*

BM: Mas por que isso é importante?

DIDIER-WEILL: *Nós que idolatramos o nosso saber descobrimos com a experiência da surpresa que gostamos de ficar despossuídos do saber. O homem tem a nostalgia da infância, da época em que se surpreendia com todas as coisas e se deparava com a novidade absoluta.*

BM: O que mais o surpreende no Brasil?

DIDIER-WEILL: *A bossa nova. Há no ritmo dela – tão oposto ao do tango, que nada tem de surpreendente – uma relação com o tempo que permite cantar sem gritar, como os roqueiros. A bossa nova dá vontade de dançar.*

A maneira como as mulheres brasileiras andam também me surpreende, é uma dança que vai se esboçando. Eu me pergunto ainda por que há tantos travestis neste país.

Trata-se de algo que eu não compreendo.

BM: Você dedica o seu livro a Jacques Lacan, que você também chama de “nota azul”...

DIDIER-WEILL: *Dediquei o livro ao meu mestre e à minha amante, a música. Achei interessante associá-los. A nota azul remete ao blues, claro, mas associar a nota de música a uma cor me ocorreu lendo uma carta de Chopin,⁵² em que ele fala da nota azul como uma nota especial, porque ela propicia o máximo de surpresa.*

BM: Será que você poderia falar da relação existente entre o psicanalista e o músico?

DIDIER-WEILL: *Como psicanalistas, nós vivemos no mundo das palavras e trabalhamos com elas. Mas as palavras têm os seus limites. Não conheço, por exemplo, uma interpretação que possa curar uma melancolia ou um delírio. Um analista deve poder ouvir, além das palavras, a música da voz do analisando. Trata-se de algo que não se pode ensinar. Um dia, um analisando me contava uma história que era muito triste, mas ao mesmo tempo ele me fazia ouvir, através da música da sua voz, uma grande alegria. E eu ri. Com o riso, que obviamente não era de zombaria, a pessoa ficou aliviada. Quando eu ri, restituí ao analisando uma alegria que ele tinha e não sabia.*

BM: Você é psicanalista e dramaturgo. Isso não é habitual.

O que significa se dedicar à psicanálise e à arte?

DIDIER-WEILL: *Não existe uma contradição. Na cura analítica, a gente tenta apreender, para além da prosa, as palavras que são verdadeiramente as do*

sujeito, as palavras que o constituíram e que eu chamo de “o poema de cada um”. E quando o sujeito encontra esse poema, pode dar-lhe continuidade. O que nós temos de melhor são as palavras do poema que nos criou e nada têm a ver com o discurso universitário.

BM: Depois da dissolução da Escola Freudiana de Paris, você participou da criação do Inter-Associatif. Por que e como nasceu esse movimento?

DIDIER-WEILL: *Quando Lacan dissolveu a Escola Freudiana de Paris, apareceram doze associações que, durante muitos anos, ficaram isoladas, à procura da sua identidade. Quando esta foi conquistada, surgiu a necessidade de estabelecer uma relação entre elas, construir uma passarela. O diálogo interassociativo evoluiu, e nós resolvemos oficializá-lo, criando o Inter-Associatif, que hoje reúne vinte associações europeias. A ideia é criar uma comunidade de psicanalistas que não estejam ligados por um discurso uníssono. Queremos manter a heterogeneidade de concepções.*

BM: Qual é o futuro da psicanálise na sua opinião?

DIDIER-WEILL: *Temo o pior e espero o melhor. A psicanálise que Freud nos transmitiu, a da descoberta do sujeito do inconsciente, é o oxigênio de que hoje precisamos, mas ela é algo perecível. Como, aliás, o discurso da tragédia na Grécia,⁵³ que só durou um século. Com a aparição do discurso filosófico, o da tragédia sumiu de circulação. Só voltou com Shakespeare, muitos séculos depois. Algo de comparável pode agora se passar com a psicanálise.*

Por isso eu me empenho em transmiti-la e sou extremamente grato a Lacan, não porque ele tenha feito o retorno a Freud, mas porque nos mostrou como cada analista pode fazer o retorno à sua maneira.

gérard haddad

Gérard Haddad nasceu em 1940 na Tunísia. Sua família   judia praticante, e ele se quer ateu. Coursou agronomia, fundou outra família e exerceu com sucesso a sua profissão trabalhando sobretudo nos países subdesenvolvidos em sua especialidade, a rizicultura. Insatisfeito, começou uma análise com Lacan em 1969, análise cotidiana e muito custosa. Paralelamente, abandonou a agronomia e passou a cursar medicina. Foi fiel ao mestre até o fim, mantendo-se   distância das brigas que dividiram os discípulos de Lacan,  vidos de colher a sua herança espiritual, como se a avidez permitisse isso. Atualmente, Gérard Haddad   psiquiatra e psicanalista, pesquisa as relações entre a psicanálise, a teoria lacaniana e o judaísmo. Maimônides, O filho ilegítimo – As fontes talm dicas da psicanálise, Comer o livro são obras suas traduzidas no Brasil.

Em *O dia em que Lacan me adotou*, ele conta de forma muito clara a sua evolução, as suas interrogações e sobretudo a metamorfose decorrente da análise com Lacan. Faz um retrato impressionante do mestre e do meio psicanalítico, por revelar a grandeza de um e a mesquinha do outro.

Segue a entrevista realizada em um consultório cujo *setting*, pela teatralidade, faz pensar na relação que Lacan estabelecia entre o teatro e a cura e evoca a história dramática contada em *O dia em que Lacan me adotou*.

Betty Milan: Na primeira página do seu livro *O dia em que Lacan me adotou*, você escreve: “Há algo de judaico nos bastidores da psicanálise”. Gostaria que você explicasse isso.

Gérard Haddad: *A ideia só me ocorreu porque eu fui fazer a minha análise com Lacan. Se tivesse trabalhado com outro analista, ela jamais teria me ocorrido. O lugar em que Lacan fala disso de maneira mais eloquente é na entrevista que deu para uma emissora de rádio belga, em 1970, no momento em que fazia o seu seminário “O avesso da psicanálise”.*

A entrevista foi publicada com o título Radiofonia.

Nela, ele fala do midrash, a maneira que os rabinos têm – da Antiguidade até a Idade Média – de ler a Bíblia. O pressuposto do midrash é que o texto bíblico é um conteúdo manifesto que encobre conteúdos latentes, ou seja, há muitos estratos de significação. Trata-se de uma maneira de interpretação do texto, que encontramos também em Freud. Ele diz, por exemplo, que há sempre uma relação entre duas coisas contíguas ditas por um paciente, mesmo que aparentemente uma nada tenha a ver com a outra. O Talmude afirma exatamente a mesma coisa. Posso dar um exemplo. Na Bíblia há um enunciado que diz “Míriam e os hebreus foram para outro lugar”. Míriam, em princípio, nada tem a ver com os hebreus. Segundo o midrash, o enunciado informa que Míriam era uma pessoa capaz de encontrar uma fonte. E, portanto, era necessária. Lacan falou disso, e sua fala teve muita influência sobre mim.

Porque, na época, eu estava questionando o meu desejo de não querer saber nada sobre a minha herança judaica, um desejo que me levou ao limite da psicose.

Freud nunca quis analisar a relação entre a psicanálise e o judaísmo, tema que ficou recalcado, como uma espécie de esqueleto no armário. Lacan ousou tocar no recalcado, e isso explica os problemas que ele teve com a comunidade analítica.

BM: Não entendo.

HADDAD: *Na comunidade analítica, quase só há judeus. Freud ficou contente quando encontrou Jung, que não era judeu. Depois, houve Jones,⁵⁶ que também não era. Noventa e nove por cento dos analistas são judeus. Mas com a condição de manter a questão do judaísmo recalcada. Todo mundo sabe que, durante o nazismo, os analistas fizeram um pacto com o diabo para manter a instituição analítica em Berlim. E basta tocar nessa questão para ser expulso. Isso aconteceu comigo. Foram os judeus que traduziram Moisés e o monoteísmo⁵⁷ para o francês, e eles censuraram a primeira frase do texto por causa da referência que Freud fazia ao judaísmo.*

BM: Você diz que o seu livro é uma homenagem a uma disciplina que você ama apaixonadamente e que está em perigo de extinção. Diga o porquê.

HADDAD: *Sou um antigo marxista e aprendi com o marxismo que as causas dos fenômenos são, em primeiro lugar, causas internas. Como dizia Popper, é preciso afastar a visão paranoica da história, visão de que são os outros que nos oprimem, os outros que nos fazem mal.*

Perguntemo-nos antes em que medida somos responsáveis pelo que nos acontece. Trata-se de uma posição freudiana. Digo que a psicanálise está em perigo porque a sua situação institucional é um escândalo intelectual absoluto. Os psicanalistas vivem do impulso que os fundadores deram. E é preciso renovar a psicanálise, estudar a questão do pai, que eu abordei no meu texto que se chama Comer o livro. Os trabalhos da Hannah Arendt⁵⁸ deveriam ser levados em conta pelos psicanalistas.

BM: E é preciso também que os psicanalistas se desloquem do consultório para outros lugares.

HADDAD: *Sim, claro. Hoje em dia, os psicanalistas têm o maior dos defeitos do judaísmo: vivem em guetos. Não falam mais para o público, falam para o umbigo.*

BM: O que o levou a contar detalhadamente a sua análise?

HADDAD: *Na verdade, eu queria fazer o balanço da questão judaica na psicanálise, porém me dei conta de que essa questão só me interessava por causa da transferência em relação a Lacan. Portanto, não podia abordá-la sem primeiro falar do meu trabalho com ele. Imaginava escrever uma dezena de páginas e acabei escrevendo quinhentas. Ademais, eu tinha a impressão de ter vivido algo absolutamente extraordinário, que eu queria legar para os outros. Gosto de escrever, escrevo desde os 10 anos.*

BM: E a escrita desse livro teve um efeito interessante sobre você. Porque o livro não começa como um livro de escritor, mas termina como um romance...

HADDAD: *Não começa?*

BM: Começa de maneira muito linear.

HADDAD: *Mas o meu estilo é esse. Para vencer a inibição de escrever – cada qual tem a sua – eu escrevo da maneira mais simples e mais rasteira possível. Também isso me veio de Lacan. Um dia, eu precisava escrever uma conferência e não sabia por onde começar. Falei da dificuldade na sessão. Lacan me disse que escrevesse da maneira mais simples possível. Desde então, é o que eu faço.*

BM: Hemingway⁵⁹ diz que basta escrever uma frase simples e verdadeira, e o resto acontece.

HADDAD: *Somos tomados pelo turbilhão, que às vezes nos dá alegrias extraordinárias. O prazer de escrever é uma das grandes coisas da minha vida.*

BM: Você diz que Lacan o recebeu, no dia seguinte ao do seu telefonema, com simplicidade e de forma muito afetiva. Tive exatamente a mesma experiência. Por que Lacan era considerado altivo, distante?

HADDAD: *Acho que, na primeira entrevista, ele sempre recebia de forma calorosa, o que é compreensível. É tão difícil chegar ao analista! Quando a gente ia ver Lacan, era porque a gente estava mal. Além de caloroso, ele era falante. Não sei por que as pessoas dizem que os lacanianos não falam. Acho que muitos dos lacanianos não assimilaram o ensinamento. Fiquei furioso quando li o livro da Elizabeth Roudinesco,⁶⁰ a única biografia escrita sobre ele. Ela podia não gostar do grande homem, mas não podia tratar um homem da envergadura dele como tratou. Chamando-o, por exemplo, de “Sua Majestade” ou de “o filho do vinagreiro”, depois de contar que o vinagre, na época, era feito com merda. Ou, então, dizendo que Lacan chegou à casa do Merleau-Ponty e comeu todos os siris que havia na mesa, dando dele uma imagem de homem mal-educado, vulgar. Além disso, Roudinesco distorceu os propósitos de pessoas que entrevistou. Como Catherine Millot, por exemplo, que escreveu uma carta para Roudinesco protestando. Trata-se de uma pessoa que tem um gosto patológico pelo poder.*

BM: Lacan lhe diz, logo na primeira sessão, que a análise ia ser útil no seu caso, que era mesmo urgente começá-la, que a fase preliminar não podia ser negligenciada, mas que ele não tinha a intenção de prolongá-la com você. Fiz minha análise com Lacan, que nunca foi didático. Como você explica o didatismo dele na sua análise?

HADDAD: *Ele era didático porque eu pedi que me formasse. Queria ser iniciado por ele, embora soubesse que a psicanálise não é uma iniciação. Você sabe de onde venho. Eu era engenheiro agrônomo. Trabalhei na África, nos países pobres, queria acabar com a fome.*

BM: Sabe que o projeto do Lula⁶¹ é acabar com a fome?

HADDAD: *Sei. Também era o projeto da esposa de Roosevelt, Eleanor Roosevelt. Josué de Castro⁶² escreveu uma espécie de bíblia para nós,*

agrônomos. E eu era um especialista na cultura do arroz, do milho, queria dar de comer para todo mundo...

BM: Lacan pediu que você pagasse um terço do que você ganhava. Como é que você explica isso?

HADDAD: *Era o que se fazia na época. Mas ele era muito maleável. A prova é que reduziu seu preço imediatamente para a metade quando se deu conta de que eu não podia pagar. Eu acabava de desembarcar do Senegal, ganhava 3 mil francos por mês, e ele percebeu que não podia cobrar 200 francos por sessão.*

BM: No início da sua análise, o ritmo das sessões curtas⁶³ era infernal do seu ponto de vista. Como você explica esse ritmo?

HADDAD: *Por um lado, Lacan queria receber todo mundo. Por outro, a gente não consegue prestar atenção durante 45 minutos. Lacan dava ênfase a uma palavra no meu discurso e, só com isso, me fazia girar como um cata-vento. O efeito inconsciente da pontuação e do corte acabava me induzindo a mudar de direção. Mas também havia manipulações inacreditáveis. Ele marcava sessões na hora do curso de psicologia, para que eu o abandonasse.*

BM: Parece-me que havia uma relação evidente entre a sessão curta e o que se passava depois que o analisando atravessava a porta do consultório, porque este continuava a sua análise na rua. Pode-se dizer que o divã de Lacan não era concebível sem a rua?

HADDAD: *Sim, e a rua também não era concebível sem o divã. No começo da análise, eu passava 24 horas por dia ruminando o que acontecera na sessão, o que ia acontecer na sessão seguinte etc. E, assim mesmo, fazia uma porção de coisas. A análise era como o baixo contínuo na música de Bach.⁶⁴*

BM: Você se refere repetidamente no seu livro à teatralidade de Lacan, às frases espetaculares, aos barulhos que ele fazia durante a sessão – contando dinheiro,

por exemplo – à maneira abrupta de interromper, levantar e sair... Como é que você interpreta essa teatralidade do mestre?

HADDAD: *Lacan dizia de si mesmo que tinha uma estrutura histérica. Era como um ator. Havia isso, as manipulações e os pontapés. Um amigo meu viu Lacan dando um pontapé em Melman.*⁶⁵

BM: Por que você ficou com ele, apesar das manipulações?

HADDAD: *Porque ele era humilde. Lacan tinha a humildade do verdadeiro pesquisador. Sou judeu, e, no mundo rabínico, a humildade é a virtude suprema. Moisés era considerado um homem muito humilde. O midrash explica isso dizendo que Deus se desvelou diante de Moisés e, quando ele tudo viu, compreendeu que nada tinha compreendido. A negação do saber absoluto é o fundamento da humildade.*

BM: Segundo você, as pessoas de esquerda analisadas, ou seja, os psicanalistas de esquerda, não fizeram o luto da sua fascinação pelo totalitarismo, que eles acabaram por injetar no movimento psicanalítico até que as instituições psicanalíticas acabassem por se parecer com a máfia.

A que se deve isso?

HADDAD: *Foi o que eu tentei explicar num livro que se chama Les folies millénaristes (“Loucuras milenaristas”).*

O movimento esquerdista é milenarista, acredita numa sociedade perfeita. Estudei esses movimentos em várias situações. O que impera neles é a raiva e a esperança da realização de uma fantasia incestuosa. Nas sociedades analíticas, todo mundo transa com todo mundo, inclusive os analistas com os pacientes. Jacques-Alain Miller foi um militante e trouxe a estrutura totalitária para o movimento analítico. Charles Melman também. Há neles algo de não analisado, de religioso, de messiânico...

BM: Você diz no seu livro que Charles Melman, antes diretor da Associação Freudiana e hoje da Associação Lacaniana, não faz psicanálise, e sim “direção eclesiástica de consciência”. Que só a manipulação das pessoas e a exploração

financeira interessavam a Jacques-Alain Miller. Que Roudinesco é uma megera irascível. Gostaria que você dissesse o que sustenta as suas afirmações.

HADDAD: *Eu respeitava muito a psicanálise e, quando vi o que eles podiam fazer em nome dela, quando me dei conta das mentiras, fiquei enfurecido. Trabalhei com Melman e me decepcionei com o comportamento dele quando Lacan estava no fim. Ainda que Miller falsificasse a assinatura de Lacan, Melman não podia tornar isso público, porque Miller era paciente dele e a ética da psicanálise não permite isso. Seja como for, acho que ele precisava dizer o que pensava, porque nós vivemos num mundo de mentiras, e a mentira é a razão do atual declínio cultural da França.*

BM: Você diz que não pertence a nenhuma “igrejinha” analítica e que todas são religiosas. Acha que podia ser diferente? Isso dependeria do quê?

HADDAD: *Acho que poderia ser diferente se o funcionamento das sociedades analíticas obedecesse às regras da democracia. Churchill⁶⁷ dizia que a democracia não era um bom sistema, só que ele não conhecia outro melhor.*

ENSAÍSTAS & ROMANNCISTAS

hélène cixous

Nascida em 1937 na cidade de Oran, na Argélia, Hélène Cixous descobriu a França em 1955, dada a expulsão de seus pais da antiga colônia, devido à perseguição antissemita. Nesse ano, afirma ter adotado uma nacionalidade imaginária, que é, aliás, a de vários outros escritores – a nacionalidade literária. Anglicista e especialista em Joyce, Hélène Cixous foi amiga de Jacques Lacan (1901-1981), assim como de Jacques Derrida (1930-2004). Teve participação decisiva na formação da Universidade de Vincennes, onde criou o Departamento de Estudos Femininos – que foi o primeiro da Europa –, e é considerada uma das mães da teoria feminista pós-estruturalista. Sua obra literária é considerável: poesia, romance, teatro, ensaio. Com o ensaio L'heure de Clarice Lispector (“A hora de Clarice Lispector”), divulgou a obra da escritora brasileira na França e, em 1989, recebeu do Brasil a Ordem do Cruzeiro do Sul por sua contribuição à difusão da nossa literatura.

Embora publicada pela Gallimard em 1950, Clarice Lispector permaneceu desconhecida na França até 1976. Hoje é muito lida. Foi redescoberta, por um lado, graças à Éditions des Femmes, que readquiriu os direitos autorais da obra, e, por outro, graças ao trabalho apaixonado de análise e divulgação feito por Hélène Cixous, autora do primeiro ensaio de fôlego publicado no exterior sobre a nossa escritora.

Para saber um pouco mais sobre Clarice, fui ouvir Hélène Cixous, que me deu uma entrevista no seu apartamento de Paris.

Betty Milan: Foi necessário muito tempo para que a maior escritora brasileira fosse descoberta na França. Na sua opinião, a que se deve isso?

Hélène Cixous: *Acredito que ela tenha sido vítima de um recalque causado por fatores tradicionais na França, que não é muito receptiva aos textos estrangeiros. Ademais, acho que a obra de Lispector é monumental, de uma profundidade e de uma importância inusitadas, e o estado da literatura francesa é tal que o leitor médio, o da mídia, do jornalismo, é pouco capaz de segui-la. Ela escreve textos com uma mensagem cujo teor é quase filosófico, o que não é aceito na França, atualmente. Passamos por uma regressão extraordinária no mundo da literatura. Havia ainda, logo após a guerra, textos dessa qualidade intelectual. Agora não há mais.*

BM: Será que você poderia dizer o que torna Clarice Lispector tão difícil? O fato de ser um pensamento metafísico, o estilo, o quê?

CIXOUS: *Tudo, eu acho. A começar pelo fato de ser uma mulher, de ter o handicap, a desvantagem que nós conhecemos. Em seguida, eu diria que é o fato de escrever um texto inteiramente marcado pelo que poderíamos chamar de “feminilidade libidinal”; é uma intensidade que a torna difícil para a maioria dos leitores, que são classicamente misóginos. Penso sobretudo em textos como Água viva, modelo de inscrição de uma feminilidade libidinal no nível formal. É*

um texto que não começa, que não termina, constituído de inúmeros começos; é uma enorme corrente de água, uma água viva, um texto que não tem limite, moldura, que pede uma leitura diferente. Uma leitura que seja uma aventura, como o próprio texto, em que é necessário mergulhar. Trata-se de um movimento que as pessoas não têm o hábito de fazer. Isso no nível formal. Mas no nível do conteúdo é a mesma coisa, aquilo de que Clarice fala é absolutamente subversivo em relação à mentalidade média, ela sempre se interessa, por exemplo, pelo que há de menor, de mínimo. O maior, para ela, é o menor, o mais extraordinário; o sobrenatural é o natural etc. Enfim, ela inverte permanentemente os valores e explicita o seu projeto no momento em que o realiza, opondo-se, assim, completamente ao sistema de valores clássicos. A ordem, a organização à qual todo mundo se refere, não existe. Se quisermos ler a história de alguém, não a encontramos. Aliás, ela sempre diz que não escreve histórias, mas simplesmente fatos.

BM: É problemático falar de economia libidinal da feminilidade. Há quem diga que não existe uma escrita feminina. Seria possível explicar o que é a economia libidinal da feminilidade?

CIXOUS: *Não me refiro a uma oposição masculino/feminino, que reenviaria a homem e mulher. Mas, por razões de época, mantenho com aspas adjetivos como “masculino” e “feminino” para caracterizar as economias libidinais que podemos fazer surgir, observar, e que são diferentes. Vemos essas economias manifestarem modos de ser, quer na vida cotidiana, quer nas produções discursivas em geral.*

BM: Como situar a diferença no texto?

CIXOUS: *Nem sempre é claro. Mas se tomarmos, por exemplo, a questão dos gêneros na literatura, há uma economia libidinal literária que produz o gênero do romance, quer dizer, algo construído, organizado, apropriado, delimitado e que obedece a certas regras, tem um começo, um meio e um fim. Eu diria que são caixinhas e que a economia masculina se compraz em enquadrar, reter, ordenar um espaço. Em contrapartida, encontramos, numa outra economia,*

textos que não são caixinhas, que estão fora da moldura, não são passíveis de ser enquadrados, estão sempre em aberto e, contrariamente àquilo que se deixa enquadrar, existem num movimento, numa continuidade. Ocorre que são sobretudo as mulheres que produzem esse tipo de texto, ao mesmo tempo jubilatório e angustiante, como tudo o que recomeça incessantemente.

BM: Como a fruição feminina?

CIXOUS: *Exatamente. E é verdade que isso cria um problema tanto para aqueles que escrevem como para aqueles que leem. A continuidade traz o problema da sua interrupção. São problemas vitais e inteiramente literários, técnicos, problemas de que Clarice Lispector trata com uma acuidade inacreditável. Quando há uma continuidade, quando há um fluxo e uma potência vital que o sustenta, como em Água viva, então não vemos por que parar de repente. O que faz parar é uma perda de fôlego num determinado momento ou uma preocupação com o outro, e aí o texto para. O admirável é que ela para arbitrariamente. Não porque construiu um modelo arquitetado, que seria geométrico ou matemático, equilibrado como as dissertações que nos ensinaram a fazer. O texto segue o ritmo do corpo. Bem, agora eu paro, diz ela. Diz e faz. Eu paro, eu recupero o fôlego, tomo uma xícara de chá e recomeço. É algo que está o mais perto possível do corpo, que o mima, quando a literatura em princípio recalca o corpo.*

BM: Onde situaria Joyce nisso tudo? Sei que estamos aqui para falar de Clarice Lispector, mas, como Joyce a interessou tanto, gostaria de saber onde o situaria.

CIXOUS: *Ele me interessou na medida em que ousou tomar certas liberdades com a língua. Porém, o tipo de mensagem que ele faz passar não me agrada. Num certo nível, ele é totalmente reacionário. É um homem clássico, o lugar da mulher na obra dele é bem pouco invejável. Verdade que ele analisou as estruturas familiares de modo admirável, mas, no fundo, só fez isso. Questionou e reproduziu ao infinito o drama familiar de uma maneira engraçada, magnífica mesmo, só que nada descobriu de novo. Foi no nível da língua que ele desenvolveu seu trabalho – aliás, no limite da língua. Joyce ousou aplicar*

descobertas que já existiam e que diziam respeito ao significante,⁶⁸ à sua riqueza, à sua polissemia etc., como, por exemplo, as descobertas de Mallarmé. Não ignorava as tradições europeias de trabalho com o significante, que ademais existiam na Inglaterra renascentista. Shakespeare trabalhava com o significante. Mas antes de Joyce ninguém havia feito desse trabalho a regra geral do texto. Ele generalizou o trabalho de “tormento do significante”. Os efeitos disso são fabulosos, de muita importância para quem escreve.

BM: O tormento de Clarice é de outra ordem...

CIXOUS: *Não tortura o significante, pelo contrário. Posso me enganar, porque o meu conhecimento do português é insuficiente, mas me parece que ela trabalha a frase, o parágrafo, tem uma relação com a pesquisa formal, a sintaxe, a elipse etc. etc. Não é diretamente no nível da palavra que ela opera. O que ela faz, e que considero absolutamente admirável, é filosofia poética ou poesia filosófica. Enfim, algo que eu nunca vi em outro lugar. E só há uma pessoa no mundo que produziu textos tão densos: Kafka. Só que ele inscreveu tudo no nível da alegoria, ele alegoriza o real para chegar a produzir efeitos de sentido, faz dele uma fábula. Para Lispector, o real é, em si mesmo, portador do sentido mais fino. Só os filósofos fizeram o que Clarice faz, mas sem a liberdade que ela, como poeta, tem. Às vezes eu me dizia que ela parecia Heidegger. Há, por exemplo, um trabalho sobre “a coisa” que tem a força, a potência, a precisão do discurso filosófico heideggeriano. Ela ousa casar, ousa celebrar o casamento da escrita mais leve, quase oral, e do pensamento mais profundo. E é absolutamente excepcional.*

BM: Escrita oral?

CIXOUS: *Sim, porque tenho a sensação de que ela tem uma maneira direta de escrever que tem a ver com o relato. E ela recupera na escrita, o que é muito raro, muito feminino, a economia oral. No limite, poder-se-ia dizer que, para chegar a escrever como se fala, é preciso levar a escrita ao ápice. Mas eu digo isso porque um dia vi na televisão um filme sobre a Bahia e havia gente do povo que tinha uma fala de uma grande beleza, e eu me disse que, no fundo, Clarice*

Lispector tinha fontes locais extraordinárias. Eram mulheres que, na fala mais simples, tocavam no coração da vida... É épico, é a epopeia popular contemporânea, coisa que nós não temos na Europa. Por tudo isso, é impossível ler Clarice Lispector rapidamente. Ela pede um verdadeiro trabalho de leitura, e as pessoas em geral não leem assim, sobretudo quando se trata de literatura. Se se tratar de filosofia ou de textos psicanalíticos, dizem a si mesmas que é preciso prestar atenção, refletir. Porém, quando leem literatura, não se detêm. E com Clarice Lispector é preciso não ter pressa.

BM: Como foi que você a descobriu?

CIXOUS: *A Éditions des Femmes quis fazer o público redescobrir Clarice Lispector. Ela havia sido publicada na França, mas sem eco algum. Chegou mesmo a desaparecer, e a Gallimard, que detinha os direitos, não mostrava nenhuma intenção de continuar a publicação de livros considerados sem interesse para a sua política comercial. Um dia, Antoinette Fouque,⁷⁰ da Éditions des Femmes, me falou do projeto de comprar os direitos autorais da Gallimard. Depois, a Regina de Oliveira Machado, que se tornou tradutora da Clarice Lispector, me mostrou algumas páginas de Lispector em que ela estava trabalhando. Posteriormente, li numa antologia de textos de mulheres brasileiras publicada pela Éditions des Femmes um pequeno fragmento de Água viva e fiquei abismada, achei aquilo sublime. Não acreditei no milagre e disse para mim mesma que não ia acreditar, sem mais nem menos, que existisse uma obra com a qualidade daquelas páginas. Depois, saiu A paixão segundo GH, pela Éditions des Femmes, e foi decisivo. Admiti que era para mim o maior escritor contemporâneo. Para uma mulher que escreve, Clarice Lispector é uma iniciadora, abriu um território que eu sequer imaginava adentrar um dia. Para trabalhar sobre a feminilidade e a escrita, eu sempre me valia de textos de homens nos quais a feminilidade aparecia.*

BM: Quais?

CIXOUS: *Textos de todos os tipos, e sempre em edições bilíngues. Kleist, os românticos alemães em geral. Trabalhava muito com Rilke,⁷¹ com a poesia,*

textos ingleses, Shakespeare... Enfim, eu estava sempre retrabalhando textos de homens, o que politicamente não era prático. Era incômodo não encontrar exemplos de economia aventureira em textos de mulheres, e eu andava um pouco triste. Clarice me salvou e me deu um universo.

BM: Você acha que o interesse por ela na França é devido a uma leitura reveladora?

CIXOUS: *Acredito que contribuí para isso. Desde 1978, trabalho ininterruptamente com os textos de Clarice, falo deles em todo lugar... Há dezenas de teses em elaboração no Canadá depois que fui fazer conferências sobre Clarice – ela simplesmente não existia lá. É a mesma coisa nos Estados Unidos e na França. Não para mais. É incrível! O texto de Clarice responde a uma necessidade; por outro lado, também era preciso que houvesse um mediador.*

BM: Frequentemente é assim?

CIXOUS: *Talvez. Eu diria que é a questão do amor e da transferência. Se começo a dizer com toda a minha força que amo o que ela faz, isso produz efeitos desse tipo. Penso numa cadeia transferencial, e que é maciçamente feminina. São as mulheres que a leem, os homens, menos. Fiz os homens que eu conhecia lerem Lispector. Eles são bem menos abertos do que a maioria das mulheres. Isso é curioso, porque eu não considero que Clarice se enderece especificamente às mulheres.*

BM: Você poderia falar dos problemas de tradução que o texto da Clarice traz?

CIXOUS: *Inicialmente, compreendi a língua de Clarice a partir do latim, quando o francês está muito longe do latim. Há um trabalho da subjetividade inteiramente diferente, porque o sujeito pode estar implícito no verbo, o que não acontece no francês. Há mil elementos da língua portuguesa no Brasil que favorecem o projeto filosófico de Clarice. Na tradução, somos obrigados a acrescentar o sujeito, porque o francês não tolera uma frase em que o sujeito esteja ausente. A força do português do Brasil me fascina. Quando penso que no*

francês não temos gerúndio! É uma verdadeira loucura. Temos que encompridar as frases por causa disso. Clarice sabia o que o português do Brasil permite, como eu sei o que o francês interdita, porque tenho origem linguística diferente. Na minha infância, falava alemão, e depois, inglês. O trabalho que Clarice fez é um trabalho total, uma obra em que não falta nada. Há mesmo elementos romanescos, quando seus livros não são propriamente romances. Há todos os gêneros, mas o gênero não é um fim em si, é antes um resquício de uma forma antiga.

BM: Um resquício de uma forma antiga?

CIXOUS: *Sim. Se tomarmos A maçã no escuro, podemos acreditar que se trata de um romance. Aparentemente, é um romance. No limite, poderíamos dizer que é um romance à maneira americana, de Faulkner,⁷² por exemplo. E não é isso. Em A maçã no escuro, o elemento romanesco é apenas um dos elementos do texto. Cada página é, em si mesma, uma espécie de meditação filosófica.*

***adendo* Dos muitos autores brasileiros traduzidos na França, só Jorge Amado e Clarice Lispector têm um público que não se limita aos estudantes de literatura. Os demais foram editados e são apenas “uma presença”, como dizem os agentes literários e os outros que intermedeiam a edição. A literatura brasileira chega mal na França, pois os tradutores em geral desconhecem a nossa língua oral, e numerosos são os erros de interpretação que disso resultam.**

O fato é que Lispector fez a travessia, ainda que tenha tido a sua primeira obra publicada em 1950 (*Perto do coração selvagem*, Plon) e só começasse a ser efetivamente lida em 1976 (*A paixão segundo GH*, Éditions des Femmes). Mas

por que somente então? Os anos 1970 são, na França, os de maior impacto do pensamento de Lacan, cujo seminário, além dos psicanalistas, congrega os lógicos, os linguistas, os antropólogos e os semiólogos, entre outros. Aquele pensamento é então decisivo, sendo razoável supor que, em 1976, Clarice Lispector conquista um público também por ter ideias em que os ouvintes e os leitores de Lacan se reconheciam.

Lispector afirma, por exemplo, que não sabe redigir ou vestir uma ideia com palavras, que, para escrever, o seu material básico é a palavra (*A hora da estrela*). Diz, sobretudo, que “o que vem à tona já vem com ou através de palavras ou não existe” (*Para não esquecer*). Lacan, nos seus seminários, fala para se opor à aversão pela palavra no meio psicanalítico, para fazer ouvir que ela é o fundamento da cura e é necessário escutá-la. Num caso e noutro, a ação depende inteiramente da palavra. Lispector faz explicitamente a defesa do não saber: “A menina não perguntava por que era sempre castigada, mas nem tudo se precisa saber, e não saber fazia parte importante de sua vida” (*A hora da estrela*). Lacan igualmente valoriza o não saber e incita o analista a operar com ele, pondo em prática uma “douta ignorância”, para que o analisando possa vir a saber algo de novo sobre si mesmo.

Lispector não se importa com escrever histórias, diz explicitamente que só escreve fatos. Lacan, na sua prática, não focaliza e não interpreta a história que o analisando conta e que só ele pode interpretar. Lacan a corta, a interrompe na palavra através da qual a verdade do sujeito pode ser revelada. Num caso e noutro, não é a narração que interessa, e sim a revelação.

As coincidências entre a escritora e o analista são várias, e não foi por acaso que ela efetivamente entrou na França quando uma editora, que também é analista, Antoinette Fouque, a descobriu.

Lispector se impôs através da Éditions des Femmes, dirigida por Antoinette Fouque, que, em 1987, nos deu uma entrevista da qual segue um fragmento.

Betty Milan: Foi a Éditions des Femmes que deu a Clarice a importância que ela tem...

Antoinette Fouque: *Sim. Depois que a editamos, ela foi traduzida por editoras americanas, inglesas, italianas.*

Trabalhamos muito para que Clarice fosse conhecida no mundo inteiro. Levei-a inclusive ao Japão. O primeiro livro foi editado em 1976, A paixão segundo GH. Depois continuamos a publicar os livros regularmente e vamos publicar a obra inteira.

BM: Como foi que vocês a descobriram?

FOUQUE: *Fui ao Brasil em 1975 e ouvi falar muito dela. Quis encontrá-la, mas não houve como. Um tempo depois, ela passou na livraria, pouco antes de morrer, e eu não estava. Na verdade, a descoberta dessa autora foi um acaso no sentido dos surrealistas, ou seja, algo de improvável e absolutamente necessário. Sim, algo devia acontecer entre ela e nós, e, por isso, várias pessoas começaram a me falar de Clarice. Publicamos um livro de entrevistas chamado As brasileiras, e o depoimento dela me pareceu excepcional. Soube que A paixão segundo GH esperava edição e publiquei. Clarice também aconteceu na nossa editora por causa da minha paixão pelo Brasil.*

BM: A tiragem é grande?

FOUQUE: *A cada edição, de 3 mil a 5 mil exemplares.*

Não é uma Régine Deforges. Não vende como A bicicleta azul,⁷³ mas Clarice tem os seus leitores. Hélène Cixous, que é uma das nossas autoras, faz conferências sobre Clarice na França e no mundo inteiro.

BM: Há muitos anos ouvi Hélène Cixous falar com paixão de Clarice, dizer que só a obra de Kafka tinha uma densidade equivalente e ainda que ela é “o maior escritor contemporâneo”.

FOUQUE: *Juntamente com Laços de família, também saiu pela Éditions des Femmes um livro de Cixous que se chama A hora de Clarice Lispector e que*

muito contribuiu para tornar Clarice conhecida. Na verdade, ela nos é muito cara.

BM: O que foi que ela lhes deu?

FOUQUE: *Não é fácil dizer. Me deu tanto quanto Rilke.*

Sou psicanalista, além de editora, e ela me deu o que o analista chega a intuir mas não ouve escutando os pacientes: o delírio psicótico sublimado, transformado por uma extraordinária alquimia, pela elaboração de uma poética rigorosa que também é da ordem da pesquisa científica... Acredito que Clarice tenha feito análise. Amigos meus me disseram que sim. Se eu a tivesse conhecido, faria o que Lou Andreas-Salomé⁷⁴ fez com Rilke. Aconselhou-o a não se analisar. Até porque Rilke não queria. Queria deixar de sofrer, porém temia que o analista, com os demônios, suprimisse os anjos, coisa que obviamente não ia acontecer.

Lou Salomé poderia ter contado a Rilke que frequentemente tratava os pacientes lendo as Elegias de Duíno ou os Sonetos a Orfeu. Noutros termos, o poeta é o mais sublime dos terapeutas. Ora, Clarice é poeta. Portanto, ela me dá o que a loucura não me deixa ouvir e me dá isso como uma obra de arte... Da lama do inconsciente, Clarice Lispector fez um diamante. Não existe, aliás, em toda a literatura psicanalítica, uma análise tão rigorosa de um caso de loucura feminina quanto a que ela faz em Laços de família.

alain emmanuel dreuilhe

Alain Emmanuel Dreuilhe nasceu no Cairo em 1949. Durante a infância e a adolescência, viveu no Camboja e depois no Vietnã. Coursou em Paris o Instituto de Estudos Políticos e escreveu uma tese sobre Marcel Proust e os nacionalismos. Instalou-se em 1977 nos Estados Unidos, onde morreu no começo dos anos 1990. Seu livro Corpo a corpo, Aids, diário de uma guerra foi traduzido no Brasil.

Guerra ao invasor! Guerra ao vírus! A palavra de ordem é de Alain Emmanuel Dreuilhe, um aidético que do diário de sua doença fez uma obra-prima: *Corpo a corpo*.

Dreuilhe perdeu o companheiro. Presenciando sua agonia e morte, topou com a indiferença e até mesmo a repugnância dos outros. Brotaram o ódio, o desejo de revanche e o livro contra a descrença dos médicos na possibilidade de resistir e contra a estigmatização dos homossexuais. Ao veredicto de morte, Dreuilhe opôs o seu grito de vida, *Corpo a corpo*, cujo texto reproduzi nas respostas de uma entrevista imaginária que, algum tempo depois de editada, me valeu uma resposta do autor, aqui publicada como adendo.

Betty Milan: Se eu não tivesse lido o seu livro, continuaria a só me encolher toda à simples menção da Aids. Você escreve que vive com ela, e eu agora, depois da leitura, vou poder viver com o medo, não mais entrar em pânico. O terror, na sua opinião, é o resultado de quê?

Alain Emmanuel Dreuilhe: *Quem fala do aidético o faz como se ele já estivesse morto. O inimigo não é tanto o vírus em si, mas a convicção inquebrantável da mídia, da opinião pública, do meu pai, de todos os meus amigos, de que a Aids é uma doença rapidamente fatal e sem remédio.*

BM: Isso não é enlouquecedor?

DREUILHE: *A Aids talvez seja, sobretudo, uma doença mental; não tanto porque o vírus pode afetar nosso cérebro, e sim porque o isolamento e a angústia em que nos obriga a mergulhar fazem de nós alienados.*

BM: O que podem os psicanalistas fazer pelos aidéticos?

DREUILHE: *O choque provocado pela minha doença me levou a consultar um psicanalista. Foi ao longo da terapia que me ocorreram todas as metáforas*

guerreiras; eu comecei a raciocinar como um estrategista, um guerrilheiro.

BM: O que mais me impressionou no seu texto foi você ser menos a vítima do que o combatente, exprimir a dor para mais entoar árias marciais contra o vírus invasor, para melhor se defender. O que o levou a lutar assim por esse seu corpo que agora só o faz sofrer?

DREUILHE: *O corpo é uma pátria na qual crescemos. A pátria às vezes nos decepciona. No entanto, estou disposto a tudo, como os resistentes, para não aceitar o jugo do vírus. O importante é se valer do espírito da guerrilha e inverter os papéis. Considerar que os impostores tomaram o poder no meu corpo, que a autoridade do vírus é ilegítima e partir para a reconquista do meu moral e do próprio terreno biológico. Cabe à Aids evacuar! Por ora o inimigo está por cima, porém a resistência está se organizando.*

*Trata-se somente de ganhar tempo até o dia do desembarque dos sábios americanos na Normandia.*⁷⁵

BM: Ganhar tempo é a palavra de ordem, só que para poder obedecer a ela é preciso que o sujeito aceite a vida sem garantia. A vida aliás não dá garantia alguma, mas nós fazemos de conta que sim. O aidético, como o soldado, é forçado a encarar a verdade, e você, para suportar isso, invocou e declarou a guerra. O fato de ser um francês e pertencer a uma tradição guerreira foi decisivo para que você passasse ao ataque? A França teria se imposto para fazê-lo reagir?

DREUILHE: *Sim, esta França que eu acreditava ter rejeitado voltou com toda a força. Qual mãe que, ao saber da minha doença, tivesse se precipitado para me acudir. A cultura francesa e o meu corpo, de que eu aproveitava como um ingrato, são os dois pilares que ainda estão de pé e nos quais procuro fincar solidamente a minha fúria de viver, para que o rio lamacento da Aids não me leve.*

BM: O que é preciso fazer para resistir?

DREUILHE: *Os que se tornam doentes devem esquecer quem são, tudo o que foram até então, despojar-se de suas vestes e aprender a viver segundo os*

cânones do exército. É preciso que eu esqueça todos os meus reflexos do tempo de paz... Para sobreviver, é preciso morrer para si mesmo e moldar uma outra mentalidade, agressiva e resolvida, austera e disciplinada... Se a nossa pessoa de antes da guerra não morre, nós é que morremos.

BM: Guerra é guerra...

DREUILHE: *Trata-se da Terceira Guerra Mundial. Segundo a Organização Mundial da Saúde, 165 países entraram em guerra, e esse novo vírus, que não tinha existência oficial até que as suas primeiras vítimas caíssem, é como uma nova guerra, uma redistribuição das cartas, um realinhamento dos cordões sanitários que perturbam a situação internacional. Nosso fronte russo, afastado mas crucial há quarenta anos, é agora o Zaire, as Filipinas ou o Brasil, todos às voltas com um inimigo comum, mais ou menos capazes de se defender, segundo o seu grau de desenvolvimento e organização. A imprensa nos informa constantemente dos avanços e recuos dos diversos fronts, tem tendência a insistir nas atrocidades cometidas pelo inimigo e sabota o nosso moral.*

BM: O terror é o que mais fortalece o inimigo?

DREUILHE: *Claro. Se até mesmo os nossos chefes ou médicos mostram que duvidam de nossa coragem ou de nossa força moral ou física, como poderíamos acreditar na vitória? Nos Estados Unidos, a maioria dos médicos se contenta com pouco, basta-lhes prolongar a guerra. Vejo tantos camaradas em cuja sobrevivência o próprio médico não acredita. Mais do que a nossa imunidade, é a nossa confiança que o vírus destrói. O terror da sociedade não aidética pode levá-la a adotar medidas draconianas, a esquecer que os aidéticos são ainda seres humanos e a doença não mata tão rapidamente quanto os mais aterrorizados gostariam.*

BM: O estranho entre esses não aidéticos, que você aliás chama de arianos da imunidade, é eles não perceberem que tudo já mudou, todos nós somos feras feridas. A espécie se classifica em sadios, potencialmente doentes e doentes. Uma dúvida atroz atormenta os não doentes. Os ditos “sadios” podem ter certeza

de que o são sem o teste? de continuar a ser após a transa com parceiros não testados? Só quem não transa sem conhecer a ficha médica do outro não corre risco algum. Ou só quem não teve nenhuma relação extraconjugal nos últimos dez anos. Isso significa que nós nos tornamos policiais do sexo e prisioneiros do medo que ele inspira. O tempo agora é do encarceramento voluntário! Nós, que havíamos conquistado a liberdade sexual, devemos viver isolados. Nós, que dispomos da pílula anticoncepcional e da nova pílula francesa contra a gravidez indesejada... O paradoxo é absoluto, a nossa situação, surreal! São os velhos que se tornaram menos mortais, são os que já não transam que mais têm o futuro diante de si. O teorema da modernidade é absurdo: A EXPECTATIVA DE VIDA É DIRETAMENTE PROPORCIONAL À IDADE. No limite dessa insensatez, teremos uma primavera só de árvores secas! A saga da Aids é de todos, embora os homossexuais sejam estigmatizados. Por que não protestaram contra a estigmatização?

DREUILHE: *Mais do que os cancerosos ou os outros doentes, os aidéticos homossexuais ou drogados se acreditam culpados por causa do seu modo de vida passado, de suas ações, que lhes parecem ainda imorais porque a maioria recebeu uma educação tradicional de que não pode se livrar completamente. Imaginem uma criança judia, educada numa escola católica, cujos professores criticassem constantemente os seus ancestrais por terem crucificado Cristo. Como se sentiria ela digna de viver, se adoecesse e fosse entregue àqueles bons católicos? É o que acontece com os homossexuais educados numa sociedade heterossexual que não está pronta a lhes perdoar o estilo de vida, estão errados por princípio. Se a natureza lhes declara guerra, têm poucos aliados e devem contar consigo mesmos... O primeiro reflexo dos grupos estigmatizados, como os judeus, é o de se considerarem vencidos, quase culpados, subirem sem protestar nos vagões blindados dos nazistas. Igualmente, muitos aidéticos não se revoltam e acham que de algum modo o seu destino se cumpre, que eles devem pagar pela sua diferença. Com os judeus ontem, com os aidéticos hoje, as autoridades agiram denotando o mesmo incômodo. Fiquei gélido com a indiferença, o desprezo de muitos heterossexuais que, à maneira dos pequeno-burgueses alemães, vagamente antissemitas, viam os seus vizinhos judeus serem levados e*

não intervinham, talvez por medo, mas também porque tendiam a ver na ação dos nazistas uma certa justiça...

BM: Você certamente ignora o que ocorre no Brasil. O nazismo aqui não é uma metáfora. No Rio de Janeiro, 70% dos hemofílicos e 10% dos operados que receberam transfusão são soropositivos. O controle do sangue sendo quase inexistente, o vírus é sistematicamente inoculado. As autoridades locais se tornaram nazistas por omissão; alegam, para se defender, que não têm como acabar com a máfia dos bancos de sangue clandestinos controlados por contraventores e políticos conservadores, porém sequer fiscalizam os bancos de sangue oficiais. Em vez de combater a Aids, acusam a direita de disseminá-la. Nesse meio-tempo, o vírus ataca pela direita, ganha território e vai tomando o nosso corpo, já supliciado pela fome e pela seca. O Brasil é nosso, dizem as tais autoridades que, não tendo sido capazes de criar uma democracia política, conseguirão democratizar a Aids. O vírus para todos. Serão elas discípulas locais do inoculador de Auschwitz, o Dr. Mengele, que aliás se escondeu e foi enterrado aqui? O meu humor é negro porque não me resta outro diante da cena que antevejo, aidéticos abandonados entre os deficientes da subnutrição e os retirantes da seca... Até que um dia o sertão vire mar e a palavra de Glauber Rocha⁷⁶ se cumpra. Por ora, precisamos inventar maneiras de resistir. Você também resiste escrevendo, não é?

DREUILHE: *Desde que comecei o livro, a doença não se agravou. A escrita, mais ainda do que a terapia, me fez compreender a complexidade dos sentimentos que minha situação fazia nascer em mim. Tenho a satisfação profunda de não ter cedido um centímetro de terreno fisiológico e de ter desnudado certos mecanismos da máquina infernal.*

BM: Ter defendido vigorosamente a sua “pátria homossexual”...

DREUILHE: *Se eu morrer de Aids, será por uma causa à qual não renunciei: a aceitação das minhas forças e fraquezas, o respeito pela minha homossexualidade e a dos outros, a celebração da minha personalidade, das*

escolhas que fiz, do amor por mim e, através de mim, por todos os seres humanos...

BM: Você arrancou a mordaça que lhe foi imposta para lembrar à cristandade que ela um dia foi capaz de beijar o leproso... O vírus da Aids seria para você o vírus perverso da sabedoria?

DREUILHE: *Talvez...*

adendo

Nova York, 2/3/88

Minha cara Betty, Um amigo brasileiro me enviou o longo artigo que você consagrou ao meu livro Corpo a corpo e à nossa “entrevista imaginária”. Acho que se trata de uma excelente ideia e que a sua tradução é bastante exata. Ocorreu-me que você gostaria de saber que eu não sou um fantasma, mas que estou vivo e (ainda) bem em Nova York.

O sucesso do livro, que está traduzido em seis línguas e deve sair nos Estados Unidos em setembro, me faz muito bem – não somente um bem narcísico, porém terapêutico.

A reação que você teve faz parte dos efeitos positivos da obra. Mais uma vez eu agradeço.

Gostaria de encontrá-la, se você acaso passasse por Nova York.

Até breve,

Alain Emmanuel

patrick grainville

Fã do Brasil, Patrick Grainville nasceu em junho de 1947 em Villiers, na Normandia. Além de ser um escritor fecundo, é professor de francês no curso secundário em Sartrouville, não longe de Paris, e crítico literário no jornal Le Figaro. Em 1976, com menos de 30 anos, obteve o prestigioso Prêmio Goncourt por seu quarto romance, Les flamboyants, um título digno da exuberância da sua escrita. Ele publicou em 2005 La main blessée (“A mão ferida”) e, em 2008, Lumière du rat (“A luz do rato”). Em 2011, inteirou 23 romances publicados.

Colère (“Cólera”) é o título do romance sobre o Brasil que Patrick Grainville lançou em 1992. A propósito desse romance, cuja história se passa no Rio de Janeiro e que retrata a tragédia social brasileira, Grainville nos deu uma entrevista no seu apartamento em Maisons-Lafitte, que fica nas proximidades de Paris.

Betty Milan: Villegaignon⁷⁷ era da cidade de Honfleur, a mesma dos seus ancestrais. Isso tem algo a ver com a sua ida ao Brasil?

Patrick Grainville: *Depois de ter escrito o romance, percebi que tinha. Quando a gente escreve um livro, se dá conta de coincidências, de uma certa necessidade que nos fazia escrever e que a gente ignorava. Sofri muito com o fato de ter nascido no estuário do Sena, na Normandia, porque é uma região só de arbustos, apertada, mesquinha. É a região de Maupassant,⁷⁸ de Flaubert, Madame Bovary, uma região sem grandeza, sem excessos, na borda do canal da Mancha, um marzinho estreito. Villegaignon partiu de Honfleur, no século XVI, com os calvinistas, e chegou à baía de Guanabara, onde instalou o Forte Coligny. E é bem verdade que Honfleur é a minha terra natal, a da minha avó, da minha mãe. Foi interessante largar de um estuário um pouco cinzento e desembarcar numa terra vasta, violenta e rica. Gosto dos assuntos épicos, de ter muitos personagens, gosto das paisagens. Sempre que situava meus romances na França, era tachado de inverossímil por causa do que há de excessivo nos meus textos.*

BM: Mas o que significava ser inverossímil, no caso?

GRAINVILLE: *Eles queriam uma literatura mais intimista, de amor, do casal, mais realista, mais próxima da banalidade. Há uma corrente forte na França que quer o romance curto, psicológico, sem adjetivo, sem imagem, que não seja mítico, porque eles têm horror do que é mítico, e também têm horror do inconsciente. Querem frases completamente despojadas. Trata-se apenas de*

contar uma história. A grande tradição, desde a princesa de Clèves, é essa. Hoje em dia, o grande sucesso é o romance que conta uma paixão de maneira completamente desapaixonada, nenhuma palavra a mais, nenhuma a menos, tudo em oitenta páginas. Não estou dizendo que não há qualidades nisso, mas sempre pedi que me deixassem escrever o que me dá vontade.

BM: Quanto tempo você passou no Brasil e como encontrou as pessoas que inspiraram os seus personagens?

GRAINVILLE: *Isso tudo se passou entre 1987 e 1991. Absorvi muita coisa, li livros, encontrei gente e depois me apropriei, me apossei da experiência, porque não sou favorável ao romance realista. Era preciso que fosse uma história minha, e o livro se parece mais comigo do que com o Brasil. No começo, houve uma viagem de escritor, era oficial e, portanto, bastante fechada. Depois, voltei ao Brasil e comecei a escrever a partir de uma visão que tive no Rio de Janeiro. Acabava de atravessar o Atlântico e havia perdido as minhas ligações, estava eufórico, e isso, no meu caso, é favorável à criação. O que me chocou foi o aspecto telúrico, a força, a energia da terra. Na França a gente não tem isso, as paisagens são mínimas. No Brasil, elas são extraordinárias, montanhas banhadas pelo mar, é uma terra de cosmogonia, de criação. O Rio de Janeiro é uma cidade-paisagem. A força do granito me inspirou, as argilas, as matérias. Gosto de reconstituir a matéria, a textura das coisas, dos corpos. Cheguei à cidade como um anjo, vindo do céu. Depois, encontrei uma mulher que me ajudou muito, que trabalhava na favela do Vidigal. O romance, aliás, é centrado na montanha dupla dos Dois Irmãos, rodeada pela favela do Vidigal e pela grande favela da Rocinha. Ademais, o bairro todo, o Leblon, é lindo. A paisagem me interessou muito, sobretudo pelo tema dos dois irmãos. Cosme e Damião é um tema africano, o tema dos dois gêmeos, dos dois órfãos.*

BM: Quanto tempo levou para escrever esse livro, e com quais dificuldades se deparou na sua elaboração?

GRAINVILLE: *Primeiro, eu não pensava em escrever um livro sobre o Brasil. Não ousei, até poder me dizer que não se tratava de escrever um livro sobre o*

Brasil, mas um romance que se passa no Brasil, e que eu devia, portanto, partir das minhas fantasias, ser subjetivo como todo romancista, falar do país com o meu universo, evitando ser acusado de inexatidão. A dificuldade é que eu tinha acumulado muitas coisas que não tinham ligação entre si, coisas muito intelectuais sobre o Carnaval, outras um pouco filosóficas. Percebi, depois de um certo tempo, que não absorvia mais nada de novo, que estava saturado e que a realidade profunda me escapava, porque é diversa.

Não há como resumir um país. Só tive certeza de que ia mesmo escrever o romance quando ouvi uma canção de Gilberto Gil, Mãe Menininha,⁸⁰ uma canção extraordinária, em que há algo de celestial. Há também o encontro com um chofer de táxi, Napoleão Hugo, que um dia me disse, como dizem todos os brasileiros, “Deus está comigo”, e me impressionou pela sua fé. A dificuldade foi encontrar uma história, uma dinâmica, um movimento que me permitisse escrever.

BM: A sua escrita se deixou influenciar pelos ritmos musicais brasileiros e o da nossa língua?

GRAINVILLE: *Sim, porque há nela acentos, movimentos, vogais que voam, excessos, e eu acho que um romance deve estar fundado no ritmo do desejo. A língua do Brasil é feita de impulsos, quedas, doçuras. Há uma espécie de guirlanda de palavras, de fraseado que sobe e desce, que é ensolarado, que é orgíaco, que se torna muito doce, que se nasaliza. Foi com isso que eu pude esculpir as minhas frases. As pessoas, aliás, sempre me culpam por fazer frases longas, com adjetivos, sons, aliteraões.*

BM: A palavra “esculpir” é exata, eu tive mesmo a sensação de que você é um escultor. O texto é inteiramente visual.

GRAINVILLE: *A frase brasileira é uma frase-paisagem, há uma espécie de êxtase perpétuo, inteiramente diferente da frase cartesiana, despojada, esterilizada.*

BM: Qual é, na sua opinião, a nossa especificidade em relação aos franceses?

GRAINVILLE: *A França é uma província dominada por uma média burguesia generalizada, todo mundo tem mais ou menos os mesmos valores vagamente democráticos, todos perdemos o nosso cristianismo, o marxismo não existe mais, não há perspectivas, há uma espécie de conforto em que as pessoas morrem aos poucos, confortavelmente. O Brasil tem milhares de problemas, o Nordeste, o problema dos índios, dos posseiros, tem a epopeia das grandes multinacionais, o PT, o Lula – é um universo mais balzaquiano do que a França de hoje, me convém mais. Há uma loucura que já não há na França. A gente pode juntar paisagens magníficas, florestas, mulheres exuberantes. Quando terminei o romance, fui a Foz do Iguaçu e vi aquele abismo coberto de espuma na hora do pôr do sol, e o cheiro era o da Amazônia, de uma terra que nós não temos, uma terra de odor vermelho, ruivo. De repente, vi um tucano na noite, aquele bico amarelo enorme no meio de duas asas negras, um pássaro barroco, irregular, que é o símbolo dos meus livros. Um pássaro de Picasso, de Braque, louco na sua forma, no seu bico, na sua cor.*

BM: Você se modificou com a sua aventura brasileira e a aventura artística que dela resultou?

GRAINVILLE: *Sim, ela me realimentou, me fortaleceu, justificou o que eu faço. Porque, quando eu escrevia romances ditos barrocos, carnavalescos, excessivos, eu tinha a sensação de estar exagerando em relação à literatura francesa. O Brasil é um país que convém ao meu imaginário.*

BM: Você escreveu 13 romances e, além disso, é professor de ginásio. Como concilia as duas coisas?

GRAINVILLE: *Também sou crítico literário e leitor da editora Seuil. Tudo isso se concilia muito bem, porque eu ensino literatura e língua francesas aos adolescentes da periferia, frequentemente imigrantes, africanos e portugueses. Ensino o francês, o que eu amo, o meu instrumento de trabalho, o francês com tudo o que a língua tem de materno e de paterno. A gente se constitui através das palavras, e é isso que conta. Verdade que, como professor, minha relação com a língua é diferente da que tenho como escritor. Sou mais distante, crítico,*

mas passo bem de uma posição subjetiva a outra, porque não ensino na universidade, não tenho a obrigação de construir conceitos, não tenho piruetas a fazer. Além disso, o ensino me tira dos livros, e é muito importante ter um ofício fora da literatura, do contrário a gente imerge, se perde, fica muito maluco. O ginásio é a sociedade, os jovens, e isso permite que eu me esqueça um pouco.

BM: Você consegue viver com o dinheiro dos livros?

GRAINVILLE: *Verdade que eu hoje poderia viver só da escrita, porque há os livros e os artigos de crítica literária.*

Tive a sorte de receber o Goncourt com 29 anos e, depois, de ter escrito um best seller, mais de 100 mil exemplares vendidos. De Cólera, que saiu há dois meses, já foram vendidos 40 mil exemplares.

adendo

Sendo um escritor barroco e avesso às convenções, Patrick Grainville estava predisposto a entender um país como o nosso e, assim, fazê-lo existir na França através de uma outra imagem.

Grainville subverte o imaginário da sua cultura, obrigando uma imprensa que fisga o Brasil nos clichês tradicionais a dizer que este tem a sua lógica, embora ela seja inacessível, ou, então, que ele ainda está para ser descoberto.

Verdade que o livro se abre recorrendo ao clichê da violência e da beleza – “A violência selou para sempre a união de Damien com a mais bela cidade do mundo” – e que o Brasil das primeiras páginas é só para francês ver, mas o romance não cessa de se superar até o seu apocalíptico fim. Termina centrado numa história do morro, a de Carmelina, chorando a morte dos filhos, e, por nos comover, nos faz refletir sobre as tantas mães brasileiras que, na falta da figura paterna e da lei, vivem o drama de Carmelina, as mães cujos filhos, cumprindo o destino, largam do morro para vagar na cidade, saem de casa para morrer.

O Brasil não é triste, como dizia Lévi-Strauss,⁸² porém é repetidamente trágico, como mostra Grainville, que também nos fez justiça cantando o erotismo brasileiro, o que a nossa “identidade preguiçosa” propicia, insistindo na singularidade da carne e nos fazendo redescobrir, através das várias transas de Damien, a potência sensual das Zulmiras e das Renatas, além do fascínio de homens que, “à força de se esfregarem no ventre das mulheres, têm a graça de uma donzela”. O sexo, em *Cólera*, é lírico, e o dedo que o herói desliza sobre a fenda dos lábios da companheira se torna “lobo de amor”, enquanto o traseiro preguiçoso da mulher que ele cobiça é “uma âncora deitada, repleta, abandonada”, só pedindo “me toma, saqueador de tesouros, acaricia esta minha asa negra”. Um lirismo que faz a cidade surgir do corpo da mulher amada e esta se deixar moldar por aquela: “Através de Marina e do seu ventre, a cidade

nascia, crescia, se encarquilhava, mas a ordem simultaneamente se invertia, e era o Rio telúrico, vulcânico, suas cordilheiras silvestres que corriam em direção a Marina, se cruzavam, se suavizavam para a engendrar, moldar a sua espinha dorsal e lhe bombear as nádegas”.

Apologia do feminino exaltado através da carne, *Cólera* sublinha a androginia da nossa cultura, indicando-a no próprio Cristo Redentor, no “Pai angélico de cabelos longos, homem acrescido de uma doçura de mãe. Andrógino de concreto com seu longo vestido de pregas... Um Deus madona, incolor e clemente, grave e suave, aos pés do qual os homens, fazendo o sinal da cruz, se matavam, se pilhavam, se violavam nus, uma grande batalha de esperma e de sangue. A cidade machista havia escolhido o Cristo hermafrodita, o que melhor convinha à sua dualidade escondida”. A dualidade que todo ano desabrocha no Carnaval, nos tantos travestis que desfilam exibindo a sua completude de seres bissexuados e que, insensivelmente, reatualizam a fantasia dos nossos descobridores, a de um sítio paradisíaco onde o maná cairia do céu e aos seres nada faltaria.

Sim, a fantasia dos portugueses, porém ainda dos franceses, que, bem antes de terem esculpido a estátua andrógina do Cristo Redentor, tentaram, com Villegaignon, se estabelecer no Rio de Janeiro e, talvez por não o terem conseguido, ainda possam fazer pouco do país, desqualificando-o através de chavões, como aliás um dos personagens do romance, o conselheiro Germain Serre: “Inculto, este Brasil. Você compreende? A Espanha não é a mesma coisa, a América espanhola é que é. Mas tudo aqui veio de Portugal, de mercadores, negociantes sórdidos... Nenhuma epopeia.

Comerciantes, crápulas, revendedores, *dealers*, prevaricadores, traficantes de crianças”.

Grainville, retratando os seus conterrâneos, nos deu uma imagem trágica e lírica de nós mesmos. Amou o Brasil, embora seu herói só saiba amar a mulher europeia – a que, sendo casada, lhe é interdita – e continue até o fim do livro a ser um devoto do mito de Tristão e Isolda, em vez de se entregar de corpo e alma à brasileira que, macunaimicamente, dormia transando e poderia fazê-lo desistir do culto melancólico e monocórdico do amor impossível.

françois weyergans

Escritor, cineasta e crítico de cinema, François Weyergans nasceu em 1941 na Bélgica, de pai belga e mãe francesa. Formou-se no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (conhecido pela sigla francesa IDHEC) e realizou nove filmes antes de optar definitivamente pela escrita. Seu primeiro romance, Le pitre (“O farsante”), editado em 1973, foi um grande sucesso. Nele, Weyergans faz o seu herói, Eric, dialogar com um célebre psicanalista francês, o Grande Vizir. Por La démente du boxeur (“A demência do boxeador”), seu nono romance, ele recebeu em 1992 o cobiçado Prêmio Renaudot. Em 2005, veio-lhe o Prêmio Goncourt, por Trois jours chez ma mère (“Três dias na casa de minha mãe”).

“À medida que a educação se ramifica e o analfabetismo desaparece, vemos diminuir o interesse das massas modernas pela leitura. Sob o rótulo mentiroso de cultura popular, governo, televisão e multinacionais oferecem às massas espetáculos e distrações que são os equivalentes modernos do circo de Roma ou do hipódromo de Bizâncio”. Com essas palavras, abordando o mal-estar na literatura contemporânea, Octavio Paz inaugura a Feira do Livro de Frankfurt de 1993. Um mês depois, no começo de novembro, o jornal *Le Monde* publica uma entrevista dada por Philip Roth, autor de *Complexo de Portnoy*, dizendo que os Estados Unidos foram invadidos pelo jargão Disney e só têm 15 mil leitores. Simultaneamente, em artigo na revista *L’Infini*, Milan Kundera⁸³ se pergunta se o romance, a grande arte europeia, não estará há algum tempo condenado a desaparecer.

Crise da literatura, mas ainda do cinema de arte, que resiste com dificuldade à indústria do espetáculo. De tal crise, François Weyergans faz um dos temas do seu último romance, *A demência do boxeador*, cujo personagem, Melquior Marmont, grande produtor de cinema e amigo das estrelas mitológicas de Hollywood, evoca o *Cidadão Kane*.⁸⁴ Magnata da época heroica de Hollywood, Melquior Marmont adquire, aos 82 anos, o castelo da sua infância, Saint Léonard, no interior da França. Aí, nessa residência devastada pelas colônias de férias que a utilizaram sucessivamente, rememora o seu passado, para realizar um filme cujo título seria *A demência do boxeador*, se o projeto tivesse dado certo. Assistindo ao filme da própria vida, Melquior, que foi um dos grandes da arte emblemática do nosso tempo, vai sendo tomado pela idade e acaba à espera da morte, a única que o pode livrar do confronto aterrador consigo mesmo. Para saber desse romance, do qual o Fitzgerald de *O último magnata*⁸⁵ certamente teria gostado, e da crise da literatura e do cinema, fui ouvir François Weyergans.

A entrevista estava marcada para 18h15 no hotel onde os escritores da editora Grasset costumam receber a imprensa. Trata-se de um hotelzinho particularmente charmoso da rue des Saints-Pères, com um bar na entrada que dá para um pátio interno, atrás do qual há um pequeno salão, em geral usado para as entrevistas, tendo só três cadeiras de veludo vermelho ao redor de uma mesa.

Por eu estar adiantada, a recepcionista me encaminha para o bar. O garçom, então, me surpreende dizendo que o Sr. Weyergans saiu e logo voltará, mas para encontrar alguém da televisão francesa, e não eu. Algum tempo depois, desmentindo o garçom, quem chega é um fotógrafo, que me tranquiliza. Trata-se apenas de tirar duas ou três fotos do escritor.

Weyergans é pontual. Às 18h15, entra vestido de preto, um casaco longo e com echarpe no pescoço. Cumprimenta e, voltando-se para o fotógrafo, diz: “*Você devia era tirar fotos dela*”. (Risos) E eu, me dizendo que se Weyergans não fosse galante não seria francês, passo com os dois do bar para o salão, onde a sessão de fotos dura pouco e o garçom logo aparece trazendo o kir que eu havia pedido e uma taça de champanhe para Weyergans, para quem eu primeiro leio um fragmento traduzido de *A demência do boxeador*, para fazê-lo ouvir o texto no “português do Brasil”.

À leitura seguiu-se uma pequena conversa, o prólogo da entrevista.

François Weyergans: *Percebi, escutando, que um texto traduzido pertence a quem o traduziu. Antigamente, eu tinha amigos brasileiros. Como eles voltaram ao Brasil, não os encontro mais. Quando você leu, me dei conta de que era exatamente a mesma música.*

Betty Milan: Você teve uma reação idêntica à de Lacan⁸⁶ quando levei a ele a tradução que eu tinha feito do *Seminário I – Os escritos técnicos de Freud*. Lacan olhou, só me disse que não entendia absolutamente nada do que estava escrito e me devolveu, sem mais, o manuscrito. Na época eu não compreendi, mas era a única reação possível.

WEYERGANS: *Sim, porque o sujeito é despossuído e, ao mesmo tempo, não é desagradável, porque a gente sente que a coisa circula. O efeito é e não é estranho, porque, quando você leu, eu ouvi um som que é o da língua portuguesa do Brasil e que pertence à minha juventude, ao meu passado, o que, aliás, tem tudo a ver com o tema do meu livro.*

BM: Vamos aos seus livros. No seu primeiro romance, *O farsante*, um dos personagens, chamado Grande Vizir, foi inspirado em Jacques Lacan. Há frases que só podem ter sido ditas por ele, o estilo é inconfundível. O herói, um tal de Eric, se queixa, nas sessões, de que é só encontrar uma mulher para ficar maravilhado e que ele depois não sabe como agir, o que fazer com a dita-cuja. Trata-se de uma sátira. A despeito do humor, *A demência do boxeador* é um romance trágico, e se o herói, Melquior, não dissesse explicitamente que tem pena dos que se dizem satisfeitos com a vida que levaram, eu não perceberia a relação entre o primeiro livro e este. Em *O farsante*, o narrador parecia fazer associações livremente. Em *A demência do boxeador*, ele é supercontrolado. Você poderia falar um pouco sobre isso?

WEYERGANS: *Há vinte anos de diferença entre os dois livros, e eu, felizmente, mudei. Se eu fosse o mesmo, seria horrível. Verdade que o narrador é mais controlado em A demência do boxeador. Trata-se, aliás, de uma*

observação arguta. O narrador é controlado porque a gente aprende isso. Um romancista, como um esgrimista, deve saber fechar.

Em O farsante há algo de muito aberto, de ingênuo, e essa ingenuidade hoje já não me interessa. Comecei a escrever O farsante com 27 anos e A demência do boxeador, com 48, e, nesse meio-tempo, aprendi que a ingenuidade não tem o valor que eu lhe atribuía. Além disso, existem os problemas técnicos. A gente descobre que, para fazer um personagem de fato existir, é melhor que ele seja mais misterioso, menos iluminado. Há muita luz no meu primeiro romance, é como uma casa em que a gente tivesse acendido todas as luzes. Já em A demência do boxeador utilizei uma luz indireta. Quando penso em O farsante, penso em algo muito iluminado.

BM: Excessivamente?

WEYERGANS: Não. Excessivamente, não. Isso implicaria um juízo de valor.

BM: Você não julga a sua obra?

WEYERGANS: *Nem a minha obra e nem coisa alguma. Aprendi a tirar todos os verbos, todos os adjetivos que servem para julgar as coisas. Trata-se de um trabalho difícil. Mas eu penso muito nisso e também na diferença que existe entre os meus livros.*

BM: Apesar da diferença entre os dois romances, há um ponto em comum. O narrador é onisciente, tanto o que se passa entre o doutor (o Grande Vizir) e o analisando (Eric) quanto o que passa pela cabeça de Melquior, quando este rememora sozinho no castelo a própria existência.

WEYERGANS: *Bem, não se trata apenas de uma história de narrador onisciente. O autor procura desaparecer, estar o menos possível no livro, mas, apesar de uma narrativa aparentemente fria, faz acreditar que é o próprio personagem que fala. Acho isso mais bem-feito em A demência do boxeador. O tempo todo utilizo a terceira pessoa, me refiro a Melquior usando “ele”, mas o narrador está próximo do personagem, de modo que o leitor também fica*

próximo. Depois se distancia, mas durante a leitura é como se Melquior fosse um dos seus amigos.

BM: Acredito mesmo que seja um achado. A gente se identifica tanto com esse personagem que está na terceira pessoa quanto se identificaria com um outro que dissesse “eu”. Mas ao mesmo tempo isso é problemático. O seu narrador sabe o que a ninguém é dado saber, porque, tanto na análise quanto no castelo em que Melquior está sozinho, não existe testemunha. Há algo de ilógico. Gostaria que você falasse sobre isso.

WEYERGANS: *O fato de ser ilógico significa que estou no bom caminho, porque tudo o que me interessa é ilógico.*

BM: É ilógico, mas é verossímil.

WEYERGANS: *Só é ilógico numa primeira instância da lógica. Na verdade, há duas coisas que eu lamento: não ser um lógico e não ser um economista, porque acredito que, com o conhecimento da lógica e da economia, eu compreenderia bem melhor o que se passa à minha volta.*

BM: Gostaria de poder explicar o seu achado. Seria preciso saber por que é lógico, apesar das aparências. Acho que se trata de uma questão pertinente.

WEYERGANS: *Sim, eu escrevi o último livro na expectativa de que o futuro leitor se identificasse com Melquior Marmont, mas não se tomasse por ele. Quando o narrador utiliza a terceira pessoa, o “ele”, o leitor não é obrigado a se identificar. Se eu utilizasse o “eu” em vez do “ele”, haveria nisso algo de masturbatório. Na verdade, antes de começar o romance, passei três ou quatro meses sem saber se seria “ele” ou “eu”.*

BM: *A demência do boxeador dá a entender que o cinema, como arte, está morrendo. Recentemente, Philip Roth deu uma entrevista ao jornal Le Monde dizendo que não há mais do que 15 mil leitores nos Estados Unidos e que em*

breve haverá mais escritores do que leitores. O que você diria da situação na França?

WEYERGANS: *Será que os números de Philip Roth são corretos? Quando fui aos Estados Unidos, fiquei surpreso com o interesse das pessoas pelos livros. Além disso, há muitos universitários, ao contrário do que se passa na França. Philip Roth deve estar assustado com a vulgarização dos best sellers e com o fato de que há menos livrarias. Acho que ele é muito pessimista. Na França, a situação é bem melhor. Há muitos leitores. Conheço a vendagem dos livros de bolso Folio, por exemplo. São coleções que vendem de 10 milhões a 12 milhões de exemplares por ano – e esses livros são comprados para serem lidos. A França também é o país do mundo em que há mais salas de cinema e mais filmes projetados. Na Alemanha, é muito difícil ir ao cinema, e até em Nova York não é fácil. Também há o fato de que a literatura francesa é mais velha, e a tradição entre o poder político e a literatura é muito antiga. A corte e os reis da França desde muito cedo se interessaram pela literatura. Isso também aconteceu na China e no Japão.*

BM: Nos Estados Unidos, a literatura está cada vez mais influenciada pelo cinema, e a tendência é escrever um romance como se faz um roteiro, com tudo previamente planejado. Na França, os escritores se deixam levar mais pela escrita. A que se deve isso? Ao *nouveau roman* ou a uma independência maior da literatura em relação ao cinema?

WEYERGANS: *A questão aí é de dinheiro. Nos Estados Unidos, as pessoas do dinheiro entenderam que podiam ganhar ainda mais com o que se chamava de literatura, com o que se chamava de cinema. No velho debate entre a arte e o dinheiro, nós assistimos hoje a uma grande vitória do dinheiro, e eu espero que isso seja provisório.*

BM: Você acha que o dinheiro também é vitorioso na Europa?

WEYERGANS: *Acho que a vitória do dinheiro não está totalmente assegurada na Europa, mas acredito que virá, e eu, aliás, temo isso. Vão deixar de publicar os livros mais difíceis, os primeiros romances um pouco complicados.*

As pessoas do dinheiro, nos Estados Unidos, se disseram que só o tema conta e que iam promover romances que parecem roteiros de filme. A televisão é a atual dirigente do mundo, do planeta.

BM: A propósito, aconteceu uma coisa engraçada quando eu cheguei aqui. O garçom me disse que você estaria esperando alguém da televisão, e não eu.

WEYERGANS: *A coisa é terrível. Seria necessário escrever um ensaio sobre o poder da televisão. Todos os dias eu me culpo por não ter o ânimo necessário para fazer isso.*

BM: Recentemente, na Feira de Frankfurt, Octavio Paz lembrou que os grandes clássicos nunca adularam os leitores, fizeram pouco-caso dos preconceitos ou da moral vigente, que não temiam a solidão e nunca correram atrás do sucesso. E concluiu que a literatura nada tem a ver com as leis do mercado. O que você pensa disso?

WEYERGANS: *Octavio Paz deve conhecer mal a história da literatura. Rabelais, que era médico e também fazia traduções do grego e do latim a pedido do seu editor, escreveu as aventuras de Pantagruel e de Gargântua porque sabia que nas feiras de então só era possível ganhar dinheiro com livros engraçados, e os escrevia para poder republicar Aristóteles em edição bilíngue.*

BM: Balzac também escrevia por dinheiro, ganhava por linha.

WEYERGANS: *Claro. O dinheiro e a arte sempre estiveram ligados. Há uma história de amor e de ódio entre a arte e o dinheiro. Não conheço artista que não tenha se confrontado com a questão do dinheiro num ou noutro momento da sua vida. Uma das garantias do gênio na arte é saber dialogar com o dinheiro.*

BM: Joyce sabia?

WEYERGANS: *Soube encontrar uma senhora que o financiava.*

BM: Jamais ganhou a vida com os livros, mas tinha mecenas.

WEYERGANS: *O que importa é o dinheiro.*

BM: Lacan dizia que, para fazer bem o trabalho de psicanalista, não se devia depender dele para viver. A posição do Octavio Paz sugere que os romancistas e poetas não tenham que viver da escrita.

WEYERGANS: *O melhor é não depender da venda dos livros publicados. Na sociedade burguesa, os artistas também sobreviveram, porque o resto da sociedade os amava e os financiava. Veja o exemplo de Rilke. Jamais ganhou o suficiente para viver dos livros, mas foi alojado por uma duquesa benevolente. Os meus primeiros livros não venderam muito. Mas, como eu publicava e as pessoas me conheciam por causa da televisão, me acontecia de um dentista ou de um advogado me dizer na hora de pagar a consulta: “Ora, você não paga, não me deve nada, porque eu gosto do que você escreve”.*

alicia dujovne ortiz *Nascida em Buenos Aires e radicada na França desde que partiu para o exílio, em 1978, Alicia Dujovne Ortiz é uma das figuras modernas mais interessantes de migrante cultural. Na Argentina, trabalhou como jornalista e escreveu três livros de poesia. Em 1978, se estabeleceu na França e aí publicou vários romances. Ficou conhecida pelo livro **Maradona c'est moi** (“Maradona*

*sou eu”), escrito em francês e publicado em 1992. Com a biografia **Eva Perón**, lançada em 1995, teve grande sucesso. Além dessa obra, tem outras já traduzidas no Brasil. Entre elas, **Dora Maar, prisioneira do olhar**, uma biografia da fotógrafa surrealista que foi amante de Pablo Picasso, **Mulher da cor do tango**, **A árvore da cigana**.*

1. maradona

No âmbito da comemoração do descobrimento da América, em 1992, a América Latina foi tema de várias exposições, debates e conferências na França.

A mais abrangente dessas manifestações, A Arte da América Latina, ocorreu no Centro Georges Pompidou, que realizou uma exposição das artes plásticas do continente, cobrindo o período de 1911 a 1968, com cerca de 500 obras de 84 artistas. Apesar do projeto explícito de revelar a originalidade da produção latino-americana, ela se limitou a inscrever as obras nas correntes artísticas europeias ou apresentar os artistas através das influências a que se expuseram na Europa. São os latino-americanos exilados em Paris, particularmente os argentinos, que hoje dão uma imagem do seu país de origem que de fato o revela ao público europeu. Assim, Alfredo Arias,⁸⁷ com a peça *Mortadela*, um grande sucesso teatral. E, assim, Alicia Dujovne Ortiz, que, em *Maradona sou eu*, por um lado focaliza o drama vivido pelo jogador – pejorativamente tratado pelos napolitanos de *sudaca* (“índio sul-americano”) –, e, por outro, mostra quem são os argentinos, permitindo uma reflexão sobre os outros latino-americanos. Tendo em vista tal reflexão, em 1992 entrevistei Alicia Dujovne Ortiz, que me falou de Maradona, do exílio parisiense e de Evita Perón, cuja biografia ela estava preparando.

Betty Milan: “Bovary sou eu”, dizia Flaubert. Você agora, invertendo a situação, diz: “Maradona sou eu”. Seria possível explicar esse título?

Alicia Dujovne Ortiz: *Todos os autores, como Flaubert, se identificam com seus personagens. Com Maradona, a identificação se fez a partir do fato de que ele é um sul-americano e um marginal, e eu compreendo perfeitamente a marginalidade. Na verdade, só me identifico com as pessoas que estão à margem, e isso resulta da minha história pessoal, do fato de ser metade judia e metade cristã, sempre metade alguma coisa. Nunca cheguei a pôr os pés numa sinagoga e tampouco numa igreja. Gosto do Maradona pelo que há nele de picaresco, pelo marginalismo que o leva a inventar incessantemente, mas ainda*

porque ele é barroco como os meus poetas preferidos. Não joga de maneira racional, é absolutamente imprevisível. No meu livro, chamei essa maneira de “oblíqua”.

BM: Você conta a história do jogador através da história da sua viagem a Nápoles, onde passou uma semana fazendo uma pesquisa sobre Maradona e, como boa argentina, se sentia inteiramente em casa. Mesmo o leitor que não se interessa por futebol gosta do livro, porque viaja e se identifica com você. O seu grande achado nesse *Maradona sou eu* é a própria estrutura do livro. Como foi que você chegou a ela?

DUJOVNE ORTIZ: *Boa pergunta. Na verdade, foi a primeira vez que a estrutura de um livro se impôs logo de saída. Meu grande problema sempre foi a construção. Comecei na poesia, como muitos escritores latino-americanos, que não sabem construir no sentido de desenvolver uma só ideia. Eles montam fragmentos. O exemplo típico é O jogo da amarelinha, do Cortázar.⁸⁸ Eu antes escrevia livros em que punha um fragmento ao lado do outro. O cúmulo do livro fragmentário é A árvore da cigana (Gallimard), a minha biografia contada por meio de fragmentos. No Maradona sou eu, a estrutura se impôs, não podia ser de outra forma. E a mesma coisa acontece com a biografia da Eva Perón. Antes eu conhecia a felicidade da escrita automática, mas agora tenho também o prazer da construção se fazendo por si.*

BM: Você saberia dizer o que a fez passar de uma para outra posição?

DUJOVNE ORTIZ: *Me sinto melhor comigo mesma. Paguei as minhas dívidas com A árvore da cigana, um livro que escrevi por todos os antepassados que não tinham podido escrever suas vidas. Carreguei o peso das histórias nos ombros e fiz. Daí, quando fui para Buenos Aires, me senti tão bem que cheguei a me perguntar como me sentiria voltando à França, onde depois eu me senti igualmente bem.*

BM: Vamos então falar desses dois países e da questão do exílio. Borges⁸⁹ disse, numa das suas entrevistas, que tanto os americanos do Norte quanto os do Sul

são europeus no exílio. Você, no seu último livro, diz que na sua Argentina, na dos seus, as ideias estavam à esquerda, e o coração, na Europa. Gostaria de saber o que você pensa da ideia do Borges e se você vivia exilada na Argentina.

DUJOVNE ORTIZ: *Em Buenos Aires, eu tinha a sensação de estar exilada. Além disso, sou meio-judia. Ser judia é o exílio, mas ser meio judia é o cúmulo. Sempre tive a sensação de não pertencimento, uma nostalgia difusa de uma enorme quantidade de países no mundo, que eu, curiosamente, não fui procurar quando deixei a Argentina. Não saí em busca de um país onde tivesse raízes, escolhi um exílio literário.*

BM: Um exílio de escritor...

DUJOVNE ORTIZ: *E o exílio no meu caso foi muito positivo. Precisei ir até o limite da sensação de não pertencimento e justificá-la, escolhendo uma terra exclusivamente literária. Paris, para mim, é uma folha de papel. Além disso, eu aqui não me envolvo em nada. A Argentina me comove demais.*

BM: Você diz no seu último livro que só percebeu o sentido do tango depois de ter deixado a Argentina. Acha que foi preciso sair para descobrir o seu país?

DUJOVNE ORTIZ: *Sim. Me pediram que eu de certa forma o explicasse e me tornei a intermediária, uma posição que me convinha perfeitamente, porque sou metade judia, metade cristã, sou a intermediária por natureza. Fiz um livro sobre Buenos Aires, outro sobre Maradona e agora escrevo sobre Evita. Quanto ao tango, para entendê-lo é preciso ter perdido alguma coisa, de preferência uma terra. O tango é um lamento, o do exilado que perdeu a sua infância.*

BM: Você escreveu que a Argentina se salvará no dia em que um cantor de tango se olhar no espelho e, vendo o seu rosto trágico, cair numa gargalhada.

DUJOVNE ORTIZ: *Quando escrevi isso, não estava pensando no lamento do exilado, mas no do macho apaixonado pela sua mãe e totalmente incapaz de amar uma mulher.*

BM: O que diferencia, na sua opinião, a Argentina do Brasil?

DUJOVNE ORTIZ: *O Brasil tem uma geografia que é um grande riso da natureza, uma população marcada pelo negro, que é outro riso da natureza. Quanto a nós, temos as quatro estações, estamos mais ao sul e somos originários de países mediterrâneos, que são mais severos. Temos um senso do trágico que nos vem sobretudo da Espanha.*

BM: O que nós teríamos a aprender uns com os outros?

DUJOVNE ORTIZ: *Os argentinos certamente teriam que aprender com os brasileiros a não esquentar e também essa maneira que vocês têm de andar, a ginga.*

BM: E os brasileiros?

DUJOVNE ORTIZ: *Mas será mesmo que a gente tem o que aprender uns com os outros?*

BM: Como não? Você não aprendeu nada com os franceses?

DUJOVNE ORTIZ: *Aprendi muito. Por exemplo, a planificar a minha existência, a me impor limites. Paris é um grande escritório, e eu aqui escrevo bem, trabalho bem. Quando cheguei à França, era incapaz de usar uma agenda.*

BM: Você consegue agendar até a transa, como os franceses?

DUJOVNE ORTIZ: *Não, isso não!*

BM: Você diria comigo que nesse particular eles teriam a aprender conosco... o sabor da improvisação?

DUJOVNE ORTIZ: *Sim, e também a intensidade.*

BM: Você poderia falar sobre seu próximo livro, sobre Perón e *Evita*?⁹⁰

DUJOVNE ORTIZ: *Perón era um homem frio, calculista. Por um lado, o militar rígido, austero, com horror ao contato físico, e, por outro, o criollo, o homem da província, capaz de dar as suas piscadelas para se tornar cúmplice das pessoas. Um sedutor que desprezava todos os que seduzia e que tinha ao seu lado uma mulher que era uma verdadeira chama, Evita. Ao contrário de Perón, ela não tinha nenhuma ambiguidade, com ela tudo era branco ou preto. Devia, por um lado, sentir-se culpada em relação a Perón, por causa da sua história anterior ao casamento, e, por outro, sentir-se purificada por ele. Aceitou morrer porque Perón assim o desejava. Sabendo que ela era sua luz, ele dizia que ela era sua sombra. Evita teve um câncer do qual não quis se tratar, o mesmo de que sua mãe, por ter se operado, sarou.*

BM: Por que Perón queria a morte de Evita?

DUJOVNE ORTIZ: *Porque era competitivo. Quando o povo na praça de Maio pediu que ela se tornasse vice-presidente, ele deu um basta. Isso não significa que não fosse uma relação de amor. Evita morreu aceitando o desejo do seu homem, e Perón, depois, se destruiu completamente.*

***adendo* Com Sex, o livro de Madonna,⁹¹ se tornou fácil para uma mulher dizer que é homem. Antes da cantora, Alicia Dujovne Ortiz proclamou-se Maradona, intitulando seu livro sobre o jogador *Maradona sou eu*. A escritora se disse homem, comparando-se a um dos maiores do futebol. Isso não bastasse, fez a sua afirmação parafraseando o “Bovary sou eu”, de Gustave Flaubert, e associando, implicitamente, o seu nome ao dele. Triplamente audaciosa, mas com inteira razão.**

Alicia, sendo mulher, é Maradona, porque ambos são argentinos, e foi também para falar dos seus conterrâneos que ela escreveu. Por outro lado, pode, sem

megalomania alguma, se comparar a Flaubert, porque, através da escrita, fez do jogador um herói trágico e, como o escritor, se identificou com o próprio personagem.

Não foi o sucesso de Maradona que a levou a escrever, mas seu fracasso, a imagem do vencido chorando diante de todas as televisões no último jogo da Copa de 1990, Alemanha x Argentina. Por que Diego era vaiado pelos napolitanos depois de ter sido acolhido como um rei?, se perguntava Alicia, olhando a câmera e já determinada a encontrar a resposta.

Tentou contactá-lo na Itália em abril de 1991. Tarde demais. O consumo da cocaína havia sido comprovado, e Maradona já tinha ido para a Argentina. Que fazer? Alicia tomou o trem para Nápoles, onde entrevistou todo mundo, do treinador aos intelectuais maradonólatras. Queria saber como Diego se tornara o amor de Nápoles em 1984 e, depois de ter sido a alegria dos napolitanos durante sete anos, passara a ser objeto de tamanho ódio.

Nesse processo em que a escritora descobre a máquina trituradora de futebolistas, ela atina com o artista Maradona, o quase anão canhoto, cuja perna esquerda era mais grossa do que a direita, e que parecia ver com os pés, “corria como uma imensa aranha negra e peluda, multiplicando as suas patas”, um futebolista que ela diz ser um poeta, como, aliás, Garrincha.

O resultado é um livro lúcido e lúdico, no qual ficamos sabendo que os argentinos de Buenos Aires preferem Nápoles a qualquer outra cidade do mundo, porque “os imigrantes napolitanos deixaram como herança um gesto que consiste em unir os cinco dedos da mão para perguntar: Por quê?”. Um texto que narra uma história trágica, privilegiando o humor e o estilo barroco dos artistas latino-americanos, um hino de homenagem ao Sul.

2. eva perón Depois de Maradona sou eu, Dujovne Ortiz publicou pela

editora Grasset *Eva Perón* e nos falou sobre esse trabalho numa longa entrevista.

Betty Milan: O que o biógrafo deve fazer?

Alicia Dujovne Ortiz: *Pesquisar nos arquivos, falar com os que conheceram a pessoa, mas também pensar no que não foi dito, no que foi ocultado – um trabalho que os biógrafos em geral não querem realizar. Afirmam que não têm o direito de fazer isso. Já eu acho que o biógrafo deve, sempre que possível, interpretar.*

BM: O que a sua biografia traz de novo sobre Evita?

DUJOVNE ORTIZ: *Mostra outra face da relação entre Perón e Evita. É a primeira vez que as testemunhas, por já estarem velhas e decepcionadas com o menemismo,⁹² sugerem que a relação entre os dois era terrível. Da parte de Perón, um grande maquiavelismo, uma relação de contínua utilização. Era o tipo do sedutor que só existe através do outro. Já Evita idealizava Perón.*

BM: O que a levou a escrever esse livro?

DUJOVNE ORTIZ: *O Hector Bianciotti,⁹³ que além de escritor é diretor literário da Grasset, me telefonou encomendando a biografia, e eu aceitei. Só depois, quando comecei a pensar no assunto, entendi que, para mim, era fundamental escrevê-la, porque ela explica até a razão pela qual estou na França. Minha família era antiperonista, mas eu chorei quando Evita morreu, chorei porque havia uma dor no ar que uma criança de 12 anos não podia deixar de sentir.*

BM: Os títulos dos capítulos lembram títulos de capítulos de romance. Qual a relação entre a biografia e o romance?

DUJOVNE ORTIZ: *Não quero fazer uma teoria geral sobre isso. Posso dizer qual é a minha relação com a biografia, um gênero que obriga a estabelecer um pacto com a verdade. Trata-se de uma limitação que, no meu caso, foi absolutamente liberadora. Tive que respeitar as múltiplas verdades de Evita e, com isso, me senti mais escritora do que nunca.*

BM: Será que você poderia falar do livro a partir dos títulos dos capítulos?

DUJOVNE ORTIZ: *O primeiro capítulo se chama “A ilegítima”. O pai de Evita teve cinco filhos com a mãe dela e depois desapareceu. A infância de Evita foi marcada por esse fato. O segundo capítulo se chama “A atriz” e corresponde ao momento em que Evita chega a Buenos Aires, a capital, para se tornar atriz, vocação que era tão forte quanto a sua ambição. O terceiro capítulo é “A amante”, o momento em que Evita encontra Perón e ascende ao poder através da cama. O coronel é ministro da Guerra e depois se torna vice-presidente da República. Ela o apoia com o seu poder radiofônico. O quarto capítulo é “A reconhecida”. Corresponde à Revolução de 17 de outubro de 1945, o momento em que Evita se sente reconhecida pelo povo e por Perón e estabelece, com quem a legitima, uma relação de reconhecimento. Evita teve sempre uma dívida com Perón, dívida que ela acabou pagando com o sacrifício do próprio corpo, da saúde. O quinto capítulo é “A esposa” e diz respeito ao papel de esposa do presidente. Ela aí começa a forjar para si uma nova identidade. Tenta se vestir de outra maneira, porém comete erros terríveis. Evita, nessa época, assina Maria Eva Duarte de Perón, escrevendo Maria Eva Duarte com letrinhas minúsculas e Perón em letras garrafais. O sexto capítulo se chama “A mensageira” e corresponde à viagem para a Europa. Dizia-se que Evita parecia um arco-íris de beleza. A gente se pergunta se Perón não teria aproveitado o arco-íris, que também era uma cortina de fumaça, para fazer Evita depositar na Suíça o fabuloso tesouro dos nazistas, o tesouro de Martin Borman.⁹⁴ Seja como for, Evita se torna ela mesma durante a viagem. Atinge o nível estético, a beleza perfeita que farão dela uma personagem. Nasce para si através da ida à Europa.*

Os argentinos não se tornam eles mesmos antes de viajar para a Europa, para Meca. O sétimo capítulo do livro é “A fundadora”. Corresponde à inauguração da Fundação Eva Perón, onde ela trabalhou sete anos durante vinte horas por dia, atendendo a centenas de miseráveis, inaugurando clínicas, casas para mulheres sós, creches etc. São anos de enorme trabalho. Evita, nesse período, usa um tailleur e os cabelos sempre presos, um coque que exprimia a sua maneira de existir, sempre centrada num mesmo ponto, no trabalho. Não há mais flutuação alguma, é Evita absolutamente decidida. O oitavo capítulo do livro é “A renunciadora” e diz respeito à mulher que admite se apagar, porque esse é o desejo do seu homem, de Perón, que a inveja.

Ela tenta se tornar vice-presidente da Argentina, mas Perón se opõe, e ela desiste. Nesse dia, começa a morrer, o seu câncer se torna fatal. O último capítulo do livro se chama “A mártir, a múmia, a santa e a avó”. A mártir, porque a doença foi um sofrimento atroz. A múmia, porque ela foi mumificada – o seu cadáver foi roubado pela Revolução Libertadora, em 1955, apunhalado e depois entregue a Perón, que teria dispensado o presente. A santa, porque o povo a santificou – em cada cidade argentina existia um altar para Evita, com velas sempre acesas. A avó, porque, se Evita não tivesse renunciado à sua ambição pessoal, teria se tornado uma avó robusta.

BM: Evita é filha ilegítima, e Perón é filho só legitimado aos 6 anos. Gostaria que você falasse da relação entre a falta do pai e o peronismo.

DUJOVNE ORTIZ: *É evidente que o peronismo é uma procura do pai, como as outras ditaduras latino-americanas, com a diferença de que Perón era um pai sorridente, e não um pai feroz. Na época, se dizia que não era uma ditadura, e sim uma “ditamole”. A especificidade do peronismo é que, no topo do sistema, havia um homem e uma mulher. Foi a única vez que isso aconteceu na América Latina. Perón teve o mérito de valorizar o elemento feminino.*

BM: Evita veio do nada e se tornou a primeira-dama da Argentina. Que fatores determinaram sua ascensão?

DUJOVNE ORTIZ: *A ambição e o encontro com o coronel que procurava uma mulher do rádio. Perón conhecia bem a Itália mussoliniana e sabia a importância do rádio. Evita fez tudo que pôde para chegar até ele, e, quando o encontrou, mostrou bem que não era somente a mulher do presidente. Evita sempre considerou que o amor era um meio para se tornar ela mesma.*

BM: Como explicar o poder encantatório de Evita, que, aliás, se perpetuou mesmo depois da morte?

DUJOVNE ORTIZ: *Pela crença absoluta no que ela dizia e pela linguagem, que era de uma pobreza extrema, a linguagem do rádio. Evita também conseguia encantar pelo ritmo do seu discurso, um ritmo que vinha das entranhas. O que ela dizia não importava. O povo gostava de ouvi-la repetir sempre a mesma coisa, se deixava encantar pela reiteração das mesmas palavras.*

BM: Por que você escreve na biografia que a verdadeira história de Evita começa em 1947, quando ela volta da turnê pela Europa e retoma seu trabalho na Secretaria?⁹⁵

DUJOVNE ORTIZ: *Até então ela tinha muitos problemas sociais, era muito desprezada pela oligarquia. As pessoas riam muito da sua roupa, do seu penteado. A viagem para a Europa foi mágica, ela cumpriu um ritual de classe social, passou a se vestir como uma deusa. Quem fazia a roupa dela era Christian Dior. Ela tinha encontrado os grandes deste mundo, que, em troca de um navio de trigo, se ajoelhavam diante dela. Em três meses, Evita havia se tornado uma grande dama, e, ao voltar, se dedicou à única coisa que de fato a interessava: a ação social.*

BM: Você se reconciliou com Evita por causa da ação social?

DUJOVNE ORTIZ: *Sim, como não respeitar uma mulher que trabalhou vinte horas por dia durante anos? A gente pode não estar de acordo com o princípio da distribuição direta, que se fundava numa ilusão econômica. A abundância do*

peronismo era fictícia, não era um programa econômico racional, e a prova disso é o que aconteceu depois.

Só que Evita passava horas escutando os miseráveis e os atendia. Porque ela queria ser amada, claro, por razões de propaganda. Mas será que a gente se mata por razões de propaganda?

BM: No fim da guerra, os industriais alemães e os chefes nazistas transferiram os seus bens para o exterior, onde criaram novas indústrias. Entre os países escolhidos estava a Argentina. Você poderia dizer por que as relações entre o nazismo e o peronismo foram tão estreitas?

DUJOVNE ORTIZ: *Existia o pragmatismo de Perón. Ele dizia que a máquina alemã estava vencida, mas os técnicos e os cientistas que tinham construído a máquina estavam vivos. Todos os países do mundo queriam esses homens. Até aí, o cinismo de Perón é igual ao das grandes potências mundiais. Mas havia 4 mil criminosos de guerra nazistas em Buenos Aires, que foi a meca dos criminosos de guerra. Mengele passeava livremente, sequer trocou de nome. Perón considerava que o nazismo havia cometido excessos nos campos de concentração, mas que o nazismo era uma saída. Essa é a parte da história que eu não posso nem aceitar e nem perdoar.*

BM: No Brasil, a questão da identidade, a do “quem sou eu” ou “quem somos”, como quis um ex-ministro da Cultura, é uma questão da elite. Você diz no seu livro que essa questão é herdada da Europa. Seria possível explicar?

DUJOVNE ORTIZ: *A Europa tem ainda, ou teve até agora, uma ilusão de identidade única. Com a mistura atual, essa ilusão vai acabar. Em duas ou três gerações, a Europa vai ser como a América Latina. Basta sair à rua para ver a cor variada das crianças. A Argentina herdou da Europa a mesma ilusão de identidade única. Os argentinos se perguntavam “quem sou eu” desejando responder como o avô espanhol ou italiano, quando a realidade era outra.*

BM: Os argentinos têm com o imaginário a mesma relação que nós brasileiros. Veem nele a sua via de saída. Mas os argentinos são filhos do tango, que sempre

faz a gente ouvir um gemido, um ai, e nós somos filhos do samba, que exalta a alegria. Você diria que nos diferenciamos pela nossa relação com a dor?

DUJOVNE ORTIZ: *A alegria, no Brasil, vem da riqueza imensa que é a população negra, e ela remete ao presente. A Argentina viveu até aqui voltada para o passado, para a terra perdida que não volta mais. Contudo, não se pode dizer que o samba salva o brasileiro, e o tango não.*

Todo gesto realizado com profundidade e de maneira perfeita pode nos salvar.

adendo

Já em 1992, com *Maradona sou eu*, Alicia Dujovne Ortiz havia mostrado quem são os argentinos no imaginário deles próprios e no dos outros.

Com a biografia de Evita, *Eva Perón*, escreveu um livro que nos interessa porque, mostrando a relação entre o peronismo e a falta do pai, leva a refletir sobre o destino político do Brasil. Podemos nós escapar ao autoritarismo e chegar a uma verdadeira democracia com tantos milhões de crianças às quais falta um pai? Adultos futuros aos quais não será dado estranhar algum chefe de Estado que se apresente como pai e, como Getúlio Vargas, diga: “A lei, ora, a lei...”.

O livro nos diz respeito, e através dele nos espelhamos nos argentinos. Ao ler, por exemplo, que a Argentina tem uma história curta e cultiva o esquecimento ou que, para eles, a fantasia é que é real. Mas *Eva Perón* também merece ser lido pela história que a autora, com seu talento de romancista, narra divinamente bem, fazendo o leitor se entregar com tanta fé quanto a que levou Eva María Ibarguren, filha bastarda de um latifundiário – e de uma mãe que teria sido trocada por um jumento –, a se tornar Eva Perón e depois Evita, a madona de cabelos loiros.

Eva não nasceu de Perón, que utilizou incansavelmente a imagem carismática da esposa. Cada momento da vida daquela que um dia se tornaria Evita anuncia o que vai acontecer depois, como mostra a bela biografia de Dujovne Ortiz.

Bela pela arte de que é capaz uma escritora de verdade, e não uma simples biógrafa elevada à condição de escritora por algum artifício do mercado editorial. A exemplo da beleza, o fragmento sobre a transfiguração de Evita de morena para loira: “O ouro transfigurava esta morena de brancura opaca, conferia-lhe uma palidez estranha, que a sua doença futura tornaria sobrenatural. A transparência da sua pele era acentuada pelo contraste com a tintura, artifício

aliás não dissimulado. As tintas, não tendo ainda alcançado a perfeição de hoje, não pretendiam fazer a cor exagerada parecer natural. Era um ouro teatral e simbólico, cuja função era a mesma das auréolas e dos fundos dourados na pintura religiosa da Idade Média: a de isolar as personagens sagradas, mantê-las longe das cores da terra, do peso e volume, longe da carne opaca que ocupa um espaço e projeta uma sombra. Na Argentina dos anos 1940, como na de hoje, as atrizes e as burguesas sonhavam em se tornar loiras, adotar a cor prestigiosa imposta pela civilização do Norte. Ser loira significava, e significa ainda, escapar à maldição do Sul”.

Além de ser o grande texto escrito sobre Eva Perón, a biografia feita por Alicia Dujovne Ortiz é grande porque escapa aos limites usuais do gênero. Não procura, em momento algum, dizer a verdade sobre Evita, capturá-la numa imagem única. Talvez porque o escritor saiba espontaneamente o que o psicanalista só sabe graças à teoria, ou seja, que a verdade não existe⁹⁶ e que o Eu único é uma ilusão. A autora deixa estar tantas Evitas quantas existiram na realidade: a frívola, a cúpida, a manipuladora, a insolente... Não é vítima do mito da coerência que compromete outras biografias.

Descendente de imigrantes de várias nacionalidades, Dujovne Ortiz soube ainda evidenciar a importância das diferentes culturas na história de Evita, em que tanto pesam, por exemplo, o machismo argentino – capaz de espalhar pela terra filhos bastardos – quanto o voluntarismo basco – capaz de transformar uma provinciana inculta na primeira-dama do país.

Last but not least, esta biografia surpreende por certas considerações luminosas. “Cada um comete o erro que lhe está destinado”, afirma a autora, referindo-se aos intelectuais que em 1945, na Marcha da Constituição e da Liberdade, só souberam se opor a Perón com *A marselhesa*⁹⁷ e também aos operários que erraram elevando a chefe supremo da nação um pai que transformou a oitava potência mundial num país quase subdesenvolvido.

jean-claude carrière

Seria necessário apresentar Jean-Claude Carrière, nascido na França em 1931? Fora a sua colaboração, como roteirista, com alguns dos principais cineastas do século, fez, entre outros, Esse obscuro objeto do desejo, O charme discreto da burguesia e Bela da tarde com Buñuel, com o qual trabalhou durante 19 anos. Escreveu Viva Maria para Louis Malle. Foi indicado para o Oscar de Melhor Roteiro ao adaptar A insustentável leveza do ser, de Milan Kundera, filmado por Philip Kaufman. E trabalhou com diretores como Milos Forman, Jean-Luc Godard, Carlos Saura, Andrzej Wajda, Jacques Tati e Hector Babenco, que o trouxe ao Brasil quando das filmagens de Brincando nos campos do Senhor. Ele fez a adaptação para o teatro, com enorme sucesso, do poema épico indiano Mahabharata, dirigido por Peter Brook,⁹⁸ com quem trabalha desde 1973. Roteirista, ator, romancista e ensaísta, Carrière também preside a Federação Europeia dos Ofícios da Imagem e do Som, a Fémis (nova denominação do IDHEC a partir de 1985).

1. o roteirista

Por ser diretor de um ateliê de formação de roteiristas na Fémis, Jean-Claude Carrière escreveu com Pascal Bonitzer *O exercício do roteiro*, para ensinar a “captar e manter a atenção do espectador”, ou seja, a regra básica, porque vale para todas as histórias concebíveis e mesmo para as não histórias, como as do *nouveau roman*.⁹⁹

Trata-se de um livro absolutamente cativante, fruto de trinta anos de experiência, simples mas profundo, que tanto focaliza *Dom Quixote* e *Tom Jones* quanto *As mil e uma noites*, e nos introduz nas tradições ocidentais e orientais da arte de contar.

Jean-Claude Carrière, aliás, se diz um contador árabe e nos explica por que é tão necessário contar, escrevendo: “Contar e matar, contar e morrer frequentemente parecem ligados. Por que Xerazade, com os seus mil e um contos, afasta de si a morte? Pela equivalência existente entre a história e a vida, mas sobretudo porque contar é matar e vencer a morte. Matar aquele que deve te matar quando a história já não lhe agradar. Matar a criança estéril, impaciente, a jogadora – a má jogadora –, a que quer saber tudo logo e, assim, não aguenta o tempo. Matar, em suma, a criança que o narrador foi e, contando – porque contar implica uma certa sabedoria –, deixou de ser.”

Para ouvi-lo falar de *O exercício do roteiro*, fui ao bairro mítico de Pigalle, à sua residência, onde cada sala evoca um cenário, e a deusa indiana do amor, um centauro feminino, surpreende quem entra.

Betty Milan: Será que você poderia falar sobre a relação entre o roteirista de cinema e o contador de histórias, que você, aliás, estabelece no seu livro?

Jean-Claude Carrière: *O roteirista é o contador dos nossos dias. Retomou, com os recursos de hoje, uma função muito antiga, a de contar histórias. Isso*

porque ele diz o que nem a poesia diz, nem a filosofia e nem o romance. Graças ao cinema, a função de contar passou a atingir muito mais gente, mas isso significa que o contador do século XX, o roteirista, deve conhecer a arte do cinema. O contador tradicional era o autor e o intérprete do conto, ele mesmo criava e transmitia. Bastava que conhecesse a arte da palavra e eventualmente a da música, que o acompanhava numa praça pública. Hoje, o que o roteirista escreve vai se transformar em outro produto e ser transmitido pelos atores, de sorte que precisa conhecer as técnicas cinematográficas para saber como o que ele escreve vai mudar de suporte. Trata-se, aliás, da operação mais misteriosa, a alquimia pela qual a gente transforma o chumbo em ouro, passa do papel para a película.

BM: Gostaria que você falasse da diferença entre a escrita do roteirista e a do romancista.

CARRIÈRE: *São radicalmente diferentes. O cinema é uma arte objetiva. Contrariamente à frase de Proust, que é longa e introspectiva, construída para penetrar em todos os meandros da alma humana, a frase do roteirista não comporta a introspecção. Não se pode, por exemplo, escrever: “Jean-Pierre pensa que” ou “sente que”. O roteirista só pode escrever o que pode ser mostrado numa tela: “Jean-Pierre parece preocupado” ou “ele anda rapidamente em direção à porta”. Por outro lado, a escrita do romance termina com o romance, enquanto a do roteiro inaugura a verdadeira aventura cinematográfica. À diferença do romance, o roteiro é uma forma efêmera, provisória, que vai desaparecer para se tornar um filme ou uma peça de teatro. Ele deve comportar todos os elementos necessários ao filme, como a larva, que não voa, mas tem tudo o que é preciso para que dela surja uma borboleta.*

BM: Em *O exercício do roteiro* você diz que a imaginação é um músculo e precisa ser treinada. Como foi que você treinou a sua imaginação?

CARRIÈRE: *Tive a sorte de trabalhar com pessoas mais velhas do que eu, verdadeiros mestres que muito me ensinaram. Jacques Tati, o primeiro com quem trabalhei, me ensinou a relação com a realidade, a olhar, por exemplo, a*

rua, como se tudo que nela se passasse estivesse destinado a se tornar um filme cômico. A gente se sentava no terraço de um café, olhava as pessoas que passavam e se perguntava o que poderia ter acontecido de engraçado com elas, como se o mundo inteiro existisse para dar origem a um filme. Mas existe outro tipo de trabalho, que eu aprendi com Buñuel,¹⁰⁰ e era o de se isolar do mundo, de ir para um lugar calmo e se deixar invadir pelas imagens.

BM: É por causa do treino que você consegue escrever tanto?

CARRIÈRE: *Olha, eu não escrevo muito, e bem menos do que Balzac ou Victor Hugo, para citar grandes exemplos. Balzac morreu com 51 anos e havia escrito três vezes mais do que eu escrevi até hoje. Diderot escreveu uma peça de três atos num fim de semana. Balzac e Diderot certamente sabiam se isolar melhor do que nós hoje em dia. Voltaire era prodigioso, escrevia todas as manhãs uma centena de cartas que ditava para três ou quatro secretárias, o que implica um treinamento incrível. Victor Hugo, nos últimos quarenta anos da sua vida, escreveu uma média de cem cartas por dia. Balzac deixou cerca de 40 mil cartas e artigos. Todos eles certamente escreviam com grande rapidez, mesmo porque, quanto mais a gente escreve, mais rápido se torna.*

BM: O que é a Fémis, e como é que você treina os candidatos ao seu ofício?

CARRIÈRE: *A Fémis é uma escola feita para dar à técnica toda a sua dignidade. Surgiu com a recusa da ideia de que o cinema é uma coisa fácil e, sobretudo, para transmitir os conhecimentos mais sofisticados no domínio da técnica. Por isso, temos sete departamentos que cobrem tudo na área do cinema e da televisão. Ou seja: direção, roteiro, imagem, som, montagem, cenário e produção. Somos contrários à ideologia de 1968, segundo a qual cabe aos estudantes decidir o que vão aprender, uma ideologia que deixou duas gerações inteiramente despreparadas na França. Nós inauguramos a Fémis com o propósito de que o ensino fosse rigoroso. Chegamos a mandar embora um aluno por falta não justificada. Trata-se de uma escola que custa muito caro ao governo, 22 mil francos, cerca de 4 mil dólares, mensalmente, por aluno.*

BM: E o seu ensino na Fémis, o seu ateliê?

CARRIÈRE: *O que a gente pode ensinar a um roteirista numa escola é como se faz um filme, e isso nós ensinamos levando-o a fazer filmes. O roteirista da escola aprende, no primeiro ano, todas as técnicas, para que tenha uma ideia do que o roteiro vai se tornar depois que o tiver escrito. O meu ateliê dura 15 dias e diz respeito ao trabalho conjunto do roteirista e do diretor, de como se desenvolve uma ideia. Nós partimos da prática. Peço aos alunos que encontrem uma situação em que haja um personagem que tenha um desejo e uma série de obstáculos tão fortes quanto o desejo. A partir daí, começamos a trabalhar.*

BM: Qual a diferença entre a formação do roteirista na Europa e nos Estados Unidos?

CARRIÈRE: *Não há muita diferença. O princípio do trabalho é o mesmo. Aqui na França, a relação entre o roteirista e o diretor tende a se aprofundar mais do que nos Estados Unidos, onde cada um trabalha sozinho e se procede por etapas. O produtor tem uma ideia, faz o roteirista trabalhar. O cenário é depois entregue a um diretor, e o filme é tirado das mãos deste para ser entregue a um montador.*

BM: Glauber Rocha fez um cinema de grande repercussão com “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, como ele gostava de dizer. Isso ainda é possível hoje em dia?

CARRIÈRE: *Glauber foi meu amigo. Ele reunia um grupo de pessoas que revolucionou o cinema brasileiro, dando-lhe nova vida. Isso tornou Glauber conhecido no mundo inteiro. A frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” é, na verdade, muito profunda, porque só com uma ideia ou só com uma câmera a gente não faz absolutamente nada.*

BM: Mas você acha ou não que hoje se pode fazer um filme como ele fazia?

CARRIÈRE: *Os cineastas brasileiros que eu conheço me dizem que, na situação atual, fazer um filme é uma empresa heroica. Seria preciso reunir de novo um grupo de jovens cineastas decididos a fazer cinema e a encontrar o seu*

público. Será que entre os milhões de habitantes brasileiros não existe um público? Tenho certeza de que existe para um cinema voltado para o Brasil, um país que vive situações absolutamente extraordinárias. Nem um só filme que fale delas! Se eu pudesse dar um conselho aos jovens brasileiros, diria que é preciso juntar forças e formar de novo um grupo, como foi o caso da Nouvelle Vague, do Cinema Novo, do Surrealismo, dos românticos ou dos poetas elisabetanos. Inútil tentar uma experiência solitária; ela será imediatamente atacada pelo commercial empire, o império comercial americano. O Brasil faz cinema desde 1908, portanto, há muito tempo; é um país competente na área do documentário, da ficção, e que teve um movimento como o Cinema Novo. Em 1992, só conseguiu realizar um filme, porque se deixou colonizar pela produção americana. No mesmo ano, fui ao Equador, ao Peru, à Argentina. Em todas as salas de cinema só havia filmes americanos, à exceção do Cyrano de Bergerac. Aqui na Europa, nós nos servimos frequentemente do exemplo da América do Sul para nos defender.

BM: O que você pensa do teatro brasileiro?

CARRIÈRE: *Com o teatro brasileiro acontece a mesma coisa que no mundo inteiro. Há 25 anos anunciou-se a morte do teatro. O que aconteceu foi o contrário. De todas as formas de expressão, no Brasil como em outros lugares, o teatro é a mais viva. Existem pelo menos quatro ou cinco grupos de teatro fascinantes no Brasil. Cada vez que vou lá, vejo pelo menos uma ou duas peças.*

BM: O Carnaval brasileiro é uma ópera de rua que o povo prepara durante o ano inteiro, é um evento dotado de um enredo significativo, ilustrado com alegorias e fantasias excepcionais, e que é filmado como uma sucessão desconexa de imagens. Como é que você filmaria o evento?

CARRIÈRE: *Acho que, se tivesse de filmá-lo, faria o contrário do que atualmente se faz, essas reportagens curtas, que selecionam as imagens em função do que há nelas de sexy ou de barroco. Para fazer alguma coisa interessante sobre o Carnaval, seria necessário seguir uma ou duas pessoas o ano inteiro, filmá-las rapidamente no dia do desfile e depois reencontrá-las*

brevemente no dia seguinte. Só assim seria possível dar uma ideia verdadeira de toda a metafísica secreta do Carnaval, dessa ópera de rua que também é uma grande alegoria da vida.

2. o budismo

Depois de ter estudado longamente o hinduísmo para adaptar o *Mahabharata*, Jean-Claude Carrière foi à Índia em 1994 para encontrar o principal representante do budismo, o Dalai Lama. Do encontro resultou *A força do budismo*, livro que o Dalai Lama assina com Jean-Claude Carrière e que no Brasil ganhou como subtítulo “uma conversa sobre como viver melhor no mundo de hoje”. E lá fui eu de novo entrevistá-lo na casa de Pigalle.

Betty Milan: Na introdução do livro, você diz que procurou evitar na relação com o Dalai Lama tanto um respeito paralisante quanto um desrespeito inútil. Será que poderia falar sobre o seu modo de proceder?

Jean-Claude Carrière: *Trata-se de uma atitude que aprendi no meu campo profissional. Sempre que abordamos um tema de outra cultura, como o Mahabharata, por exemplo, devemos evitar tanto a veneração quanto a irreverência extrema.*

Se eu tivesse ficado de joelhos diante do Mahabharata, não teria transmitido nada. Quando quis abordar o budismo, eu me disse que podia ter diante dele a mesma atitude que tive diante da epopeia indiana. Queria encontrar um personagem verdadeiramente representativo do budismo. Ninguém mais do que o Dalai Lama. Primeiro nos vimos, e depois ele me pediu que eu lhe escrevesse explicando exatamente o que desejava discutir e a maneira como o faríamos. Acredito que ele tenha se decidido a fazer o livro por causa das cartas que lhe enviei e também porque sou mais idoso do que ele. Interessava ao Dalai Lama falar com um representante do Ocidente, alguém que estivesse disposto a viajar para a Índia e conhecesse a tradição indiana. Nós, inicialmente, definimos os temas. Claro que estávamos preparados para as surpresas, os desvios.

BM: Como quando escrevemos um romance, por exemplo.

CARRIÈRE: *Sim, ou quando adaptamos um romance para o cinema. É preciso estar sempre pronto para a surpresa.*

BM: Você preparou longamente a entrevista.

CARRIÈRE: *O encontro.*

BM: Sim, você o preparou e depois enviou os temas ao Dalai Lama. Quando o livro estava acabado, submeteu-o novamente a ele... Por que esse procedimento?

CARRIÈRE: *Como o livro seria assinado por ambos, era preciso que ele lesse. Ele leu algumas partes, e outras foram lidas pelos seus assistentes. O texto francês foi lido por um tibetano que mora aqui em Paris e conhece bem o francês. Depois, foi traduzido para o inglês pelo mesmo tibetano, em colaboração com outros assistentes do Dalai Lama. Um livro assinado pelo maior representante vivo do budismo não pode ser criticado do ponto de vista budista, e eu não sou uma autoridade. Terminei de escrever o livro no mês de junho, e ele só foi publicado em janeiro por causa da revisão. Reencontrei o Dalai Lama duas vezes em Paris. Nos tornamos muito amigos. A propósito do método de trabalho, eu gostaria de dizer duas coisas. Para o budismo, a questão do nível é fundamental. O Dalai Lama diz sempre que para uma questão sábia a resposta deve ser sábia, e para uma questão infantil, deve ser infantil. Se eu der a uma questão sábia uma resposta infantil, me torno ridículo. Se a uma questão infantil eu der uma resposta sábia, será inútil. Portanto, encontrar o nível em que íamos falar era muito importante, porque a nossa conversa estava destinada a se tornar pública. Tanto o Dalai Lama quanto eu tínhamos em vista a transmissão. Na Índia, esta se faz frequentemente através de um guru, por meio da linguagem oral, um guru que em geral só fala para uma ou duas pessoas. Era preciso achar uma outra forma. Para encontrar o nível, levamos mais ou menos uma hora.*

BM: Foi rápido.

CARRIÈRE: *Era como se durante aquela hora nós estivéssemos ajustando os*

ponteiros. A segunda coisa que quero dizer é que no budismo tudo se liga. Se eu colocasse uma questão sobre o meio ambiente, ele deveria considerar o budismo inteiro para responder. Assim, logo me dei conta de que não podia deixar de tratar do budismo propriamente dito no livro. Não podia me contentar com a ideia de só trocar ideias com o Dalai Lama sobre o mundo de hoje. Portanto, propus a ele o seguinte: “Temos de abordar no livro as questões de doutrina, questões que o senhor conhece muito bem, eu um pouco, e o leitor simplesmente desconhece.

Mas, para ganhar tempo (só tínhamos três semanas), proponho não o interrogar sobre essas questões, mas colher as informações necessárias nos livros anteriormente publicados pelo senhor”. Ele topou imediatamente, o que me permitiu ganhar tempo e também implicou um imenso trabalho de escrita, porque eu trabalhava com quarenta livros à minha volta, livros que guardei, sobretudo os que foram escritos por ele. A técnica de trabalho foi essa.

BM: Você foi à Índia para saber o que o budismo pode nos ensinar. O budismo obviamente só pode ensinar o que formos capazes de aprender com ele. Gostaria que você dissesse o que nós, ocidentais, desconhecendo as práticas budistas de meditação, podemos aprender.

CARRIÈRE: *Existem muitas atitudes possíveis em relação ao budismo.*

Primeiro, a adesão total. Se você decidir que vai pertencer a uma comunidade budista, deve mudar de vida e entrar na universidade, onde ficará 12 anos. Deve inicialmente aprender três línguas, o sânscrito, o páli (as duas línguas em que os textos antigos foram escritos) e o tibetano. São muitos anos para aprender essas três línguas, além da parte que o budismo chama de “especulação” e corresponde a tudo que não é revelação, ou seja, o que o Buda disse. A especulação é a penetração em domínios do saber que a revelação não abordou. Por exemplo, a percepção, a memória, a vontade, que não são tratadas pelo Buda. Na universidade há departamentos para estudar cada um desses elementos. Só para estudar a percepção na tradição budista, a gente pode passar a vida inteira.

BM: Um campo do saber equivalente à psicologia da percepção...

CARRIÈRE: *Sim, digamos que é um manual de filosofia enorme, no qual se encontram as operações do espírito. Decidimos não tratar da especulação no livro. O budismo distingue centenas de milhares de operações do espírito, e mesmo um grande sábio como o Dalai Lama não conhece todas.*

BM: Os conhecimentos estão todos escritos?

CARRIÈRE: *Claro, desde a Idade Média. Os budistas estão a par da psicanálise, da fenomenologia... Mas, voltando à sua questão, você tanto pode decidir mudar de vida e entrar na comunidade budista quanto se perguntar o que há de interessante no budismo para você e ficar só com o que lhe interessa.*

BM: Você pessoalmente se interessa pelo budismo por quê?

CARRIÈRE: *O hinduísmo me interessa há 22 anos. Como você sabe, o hinduísmo é o tronco, é, por assim dizer, a mão, e o budismo é um dedo que sai do hinduísmo e indica o caminho. Quando fui à Índia encontrar o Dalai Lama, meu objetivo era escrever um livro, a minha preocupação era estritamente profissional. Não queria deixar nada na sombra, queria compreender e transmitir bem.*

BM: Você poderia falar sobre os conceitos fundamentais do budismo?

CARRIÈRE: *Há um certo número de ideias inventadas pelo budismo que só pertencem a ele, como, por exemplo, o carma – o peso dos nossos atos –, o nirvana, a reencarnação... O Dalai Lama, o budismo atual, privilegia algumas ideias por considerar que podem nos ajudar. Posso citá-las, se você quiser...*

BM: Por favor.

CARRIÈRE: *Há quatro ideias. Duas que são clássicas, e duas que são modernas. Entre as clássicas existe a impermanência, a ideia de que tudo passa, nada permanece, nem mesmo o budismo. Se a gente se perguntar por que eles*

insistem tanto nessa noção, vai perceber que é porque ela permite se opor ao integrismo, ao fundamentalismo.

A impermanência é uma arma oferecida pelo budismo.

BM: Uma arma contra o dogmatismo. O antidogmatismo do Dalai Lama é, aliás, surpreendente. Ele diz que, se a ciência mostrar que há um erro nas Escrituras, é preciso mudar as Escrituras.

CARRIÈRE: *Sim.*

BM: E a segunda ideia, qual é?

CARRIÈRE: *A segunda ideia que o budismo privilegia é a da interdependência, o fato de que é impossível separar as coisas, de que não se pode separar o dedo da mão, a mão do corpo, o corpo do mundo etc. Se nós nos perguntarmos a que isso nos leva, pensaremos no meio ambiente, no perigo que ameaça o planeta precisamente porque a espécie humana se considera superior às outras. O budismo considera que somos um dos dentes da engrenagem, um dente particularmente perigoso, porque ameaça destruir a engrenagem e, com isso, se destruir. A interdependência é uma noção propícia à ciência moderna, para a qual o observador transforma a coisa que observa. Por causa da noção da interdependência, o espírito budista estava mais bem preparado para acolher as descobertas da mecânica quântica. Além das duas noções clássicas, a impermanência e a interdependência, existe a noção da não conversão. Não converter o próximo é uma noção fundamental do budismo. Quando as pessoas perguntam ao Dalai Lama se devem ou não se converter ao budismo, ele responde: “Não, fique como está. A sua tradição deve ser boa, do contrário, não seria uma tradição”. A quarta noção é uma nova noção de pátria. O Dalai Lama, como você sabe, teve de deixar o Tibete, exilou-se na Índia, mas, ali chegando, sua primeira preocupação não foi criar um exército para reconquistar o seu país, e sim abrir uma escola. Ele queria sobretudo que a língua tibetana não se perdesse, nem a poesia, nem a música, que se perpetuaram graças a ele. O Dalai Lama foi o primeiro estadista que situou a cultura como arma de sobrevivência, uma arma incomparável. Compreendeu*

que a cultura é uma arma mais forte do que o exército – coisa que muitos países ignoram. Existe um povo que compreendeu a importância da cultura: o judeu, que só subsistiu na diáspora graças a ela. Há hoje formas mais sutis de fazer desaparecer um país do que a invasão armada. Invadir com ideias alienígenas, por exemplo. O fato é que, por ter perdido a pátria da sua infância, o Dalai Lama imaginou uma nova forma de pátria se fazendo por intermédio da cultura. Ele hoje se pergunta se não é possível colocar um pouco do Tibete em cada um de nós através do pensamento e da atitude budista.

BM: O Dalai Lama considera que nós hoje vivemos uma época de virtude, de ajuda mútua; em suma, um período melhor. Uma das razões desse otimismo é o fim da guerra fria, outra é que a ideologia da não violência tem marcado alguns pontos, a exemplo do que fez Arafat. Ele é muito otimista, não acha?

CARRIÈRE: *Muito não. Ele pertence a uma tradição otimista. Como você sabe, a base do budismo é o otimismo. Ele parte da revelação de que a condição humana é sinônimo de sofrimento, de que o homem é frustração, doença, envelhecimento, morte, porém afirma que há uma maneira de escapar ao sofrimento, e a questão é saber encontrá-la.*

No caso do Dalai Lama, o otimismo é contrabalançado pela lucidez do personagem.

BM: Uma das características do budismo é a maleabilidade. Quando nós pensamos em certas culturas da Europa ocidental, como, por exemplo, a alemã e mesmo a francesa, dizemos para nós mesmos que elas são avessas ao budismo. O que você pensa disso?

CARRIÈRE: *O que você chama de cultura francesa?*

BM: Para mim, existem fundamentalmente duas: a rabelaisiana e a proustiana...

CARRIÈRE: *Se você estivesse se referindo ao catolicismo, eu diria que tem razão. Mas é difícil afirmar que a maioria dos franceses segue João Paulo II. Também existe aqui, na França, uma tradição racionalista, voltairiana...*

BM: Mas você acha que essa tradição racionalista favorece a maleabilidade?

CARRIÈRE: *Mais do que a outra.*

BM: A cultura francesa funciona inteiramente segundo o princípio da não contradição, do terceiro excluído.¹⁰¹

No Brasil há uma religião e uma cultura que não funcionam dessa maneira. O santo católico é cultuado junto com o santo africano. Não existe uma relação de exclusão. O Carnaval, que segundo um dos nossos grandes escritores, Oswald de Andrade, é a religião nacional, tanto exhibe cinderelas negras quanto gueixas loiras.

CARRIÈRE: *Na Índia, a cultura também não é inteiramente regida pelo princípio da não contradição.*

BM: O budismo preconiza a rejeição do desejo e se vale para isso de uma série de recursos, entre os quais a meditação. Ora, nós ocidentais fomos e somos formados para insistir no desejo. Os surrealistas falavam na onipotência do desejo. A psicanálise ensina a conhecer o próprio desejo e perseguir a sua realização. Como explicar a moda do budismo no Ocidente?

CARRIÈRE: *Não se pode dizer que o budismo rejeite totalmente o desejo. O desejo de ser agradável a você, por exemplo, ou o desejo que alguém tem de auxiliar alguém é um verdadeiro desejo para o budismo, que não é propriamente uma teoria da renúncia. O budismo valoriza a ação, nos leva a auxiliar os outros. Não digo que eu o faça, mas, com este livro, fiz isso.*

BM: Como?

CARRIÈRE: *A maioria dos direitos autorais vai para o Tibete.*

BM: Voltando à questão do desejo...

CARRIÈRE: *Tudo depende do sentido em que a palavra “desejo” é utilizada. Quando se trata do desejo de consumir, que a publicidade procura despertar, o Dalai Lama diz que é o mal do Ocidente, porque é um desejo insaciável, leva à*

frustração e à destruição do planeta. Já a noção de desejo, tal como ela foi utilizada pelos surrealistas, não é contrária ao budismo. O desejo surrealista é, por um lado, um desejo de conhecer uma realidade surreal e, por outro, de estar à escuta do mundo e de transformá-lo. Os surrealistas foram, aliás, os primeiros no Ocidente a denunciar o consumo. No que diz respeito ao desejo no sentido sexual, a questão é tão problemática no budismo quanto nas outras religiões. Não cheguei a falar muito sobre isso com o Dalai Lama. Existe uma confusão entre o amor e o sexo que nunca foi resolvida. Felizmente, aliás, do contrário eu não teria trabalho. As histórias de amor são essenciais à produção cinematográfica.

BM: Você diz no livro que o século XX terá sido o do exílio. Seria possível falar sobre isso?

CARRIÈRE: *Nenhum outro século viu tantas pessoas deslocadas voluntária ou involuntariamente.*

BM: O século XX terá sido também o dos mestiços...

CARRIÈRE: *Eu me pergunto se a América Latina, que há mais de duzentos anos produz obras belíssimas sobre a questão da identidade, não virá a ser um continente muito importante. O que foi considerado a fraqueza do continente, a mestiçagem, talvez venha a ser a sua força. O mundo de amanhã será necessariamente mestiço, e é possível que o continente latino-americano esteja mais bem preparado do que a Europa. Na América Latina só se falam duas línguas. Todos os sistemas de produção e de coprodução podem ser facilitados. Quando Menem falou na televisão brasileira, sequer houve tradução. A barreira da língua não existe. São as mesmas origens culturais. O mestiço, na história do mundo, foi considerado durante muito tempo um personagem inferior. Es un mestizo. Em francês se diz métèque para alguém que não é de raça pura. Ora, nós sabemos que as raças misturadas são mais resistentes do que as outras e que os filhos dos mestiços tomam o que há de melhor em cada um dos pais. Ademais, é possível que o mestiço seja mais tolerante.*

BM: A propósito do continente latino-americano, você ouviu falar de um autor chamado Paulo Coelho?

CARRIÈRE: *Ouvi, mas não li o seu livro.*

BM: Vendeu 300 mil exemplares aqui na França, apesar da crítica que o caracterizou como um autor decidido a se inscrever no registro do comércio e da Imaculada Conceição. Pena que não tenha lido, pois eu gostaria que me explicasse a razão do sucesso dele num país cuja tradição é cartesiana.

françoise giroud

Grande dama do jornalismo francês, Françoise Giroud nasceu France Gourdji em Lausanne, Suíça, em 1916. Começou sua carreira como assistente do cineasta Jean Renoir (1894-1979) em A grande ilusão, de 1937. Durante a guerra, fez parte da Resistência Francesa e foi presa pela Gestapo. De 1945 a 1953, dirigiu a revista Elle, levando em paralelo a atividade de roteirista de cinema, que nunca abandonou. Depois, foi cofundadora da revista L'Express, em que trabalhou durante vinte anos, participando de todos os combates políticos – particularmente os da guerra da Argélia. Foi ministra da Condição Feminina de 1974 a 1976 e ministra da Cultura de 1976 a 1977. Em 1989, recebeu o Prêmio da Academia Internacional Médicis de Florença pelo conjunto da sua obra. Entre seus livros publicados no Brasil estão os ensaios Profissão jornalista, Os homens e as mulheres e as biografias Cósima, a sublime Jenny Marx, a mulher do diabo.

E Alma Mahler. Faleceu em janeiro de 2003.

*Os homens e as mulheres*¹⁰² é o nome do *best seller* lançado por Françoise Giroud e Bernard-Henri Lévy. São dez conversas de verão sobre o amor e o desamor, à sombra de uma figueira, entre uma grande dama da sociedade francesa, de 76 anos, e o conhecidíssimo filósofo, de 44 anos. Dez capítulos em que cada um fala do tema abordado, ora evocando a própria experiência, ora citando Stendhal, Proust ou Baudelaire, em que tanto vale coincidir quanto divergir, porque o que interessa sobretudo é poder dizer. Assim, Françoise Giroud se autoriza a comentar que Bernard-Henry Lévy é muito mais jovem do que ela, mas faz pensar num seu tio-avô, que não deixava mulher alguma da família trabalhar. Trata-se de um exercício eminentemente francês, que possibilita discordar sem romper e, por isso mesmo, pode servir de exemplo para os dois sexos.

A seguir, a entrevista concedida por Françoise Giroud no seu suntuoso apartamento parisiense, pouco depois do lançamento do livro.

Betty Milan: Quem teve a ideia desse livro?

Françoise Giroud: *A ideia foi do editor, que é amigo pessoal do Bernard-Henri Lévy.*

BM: Por que a senhora e por que o filósofo para falar dos homens e das mulheres?

GIROUD: *O editor decerto procurava duas pessoas bem conhecidas, com espaço garantido nos meios de comunicação de massa.*

BM: O livro é feito da transcrição de um diálogo. Por que essa forma, e não uma troca de cartas, por exemplo?

GIROUD: *Desde o início pensamos numa conversa, como, aliás, no século XVIII. A forma epistolar nem nos passou pela cabeça. Primeiro, nos reunimos para refletir sobre os capítulos que o livro teria e o estilo que deveria ser adotado. Achamos que seria importante falar da liberação das mulheres, da feiura como injustiça fundamental, do sentimento amoroso, do ciúme, do amor como paraíso e como inferno, do erotismo, da fidelidade, da diferença entre os*

sexos, da sedução e dos seus jogos, bem como do casal. Depois de estabelecidos os capítulos, começamos a nos encontrar para conversar sobre os temas. Os encontros, que tanto podiam acontecer de manhã como à tarde, duravam aproximadamente quatro horas.

BM: O articulista da revista *L'Express* faz o seguinte comentário a propósito do diálogo que resultou no livro: “Eu a compreendo. Quanto a mim, eu também não”. O comentário sublinha a discordância e dá a entender que ela ocorreu afavelmente. Para Bernard-Henri Lévy, a feminilidade é indissociável do masoquismo. Já a senhora recusa essa ideia. Poderia dizer o porquê?

GIROUD: *O masoquismo feminino é um traço adquirido, é o resultado de uma longa educação, em particular da educação cristã, que ensinou as mulheres a se resignar, a aceitar tudo. Mas elas estão deixando de ser masoquistas. A prova é a dificuldade que existe hoje de recrutar enfermeiras.*

BM: Verdade que sempre foram as mulheres que se ocuparam da dor. Cabe ensinar isso aos homens. Outro ponto de discordância entre a senhora e o seu interlocutor diz respeito ao combate feminista. Para ele, esse combate mudou os costumes, mas não alterou em nada a linguagem das mulheres. O seu ponto de vista é diverso. Gostaria que falasse sobre isso.

GIROUD: *Acho que as mulheres mudaram muito nestes últimos vinte anos, e na origem dessa mudança está a pílula. É preciso ser cego para não perceber o que a pílula mudou na história da humanidade. De repente, a maior decisão que se pode tomar na vida, que é a de ter ou não um filho, está na mão das mulheres. Isso mudou a linguagem delas, bem como sua maneira de ser. Por outro lado, as mulheres estão cada vez mais decididas a ser felizes. Perceberam que a felicidade é acessível, pelo menos no plano físico.*

BM: A senhora diz no livro que até hoje as mulheres, na verdade, pouco falaram de si.

GIROUD: *Quase nada disseram da sua sexualidade. Foram os homens que falaram da sexualidade feminina. Na verdade, ainda não existe uma literatura*

erótica escrita por mulheres.

BM: A senhora foi ministra da Condição Feminina no governo de Giscard d'Estaing.¹⁰³ O que as mulheres teriam a ensinar aos homens quando no poder, e o que teriam a aprender com eles?

GIROUD: *O comportamento das mulheres no poder é diferente. Elas são mais pragmáticas. Os homens tendem a falar, as mulheres a fazer. Mas os homens têm uma faculdade de sonho que as mulheres não têm, sabem secretar a utopia. A combinação dos dois é que é boa.*

BM: O feminismo, que foi muito criticado na última década, voltou a ser um movimento importante nos Estados Unidos. O sucesso de *Backlash*, o livro de Susan Faludi,¹⁰⁴ é a expressão disso. E o feminismo na França?

GIROUD: *O feminismo na França está tranquilo. Não acabou, como se diz, mas é um feminismo contrário ao americano. Para as americanas, o inimigo é o homem. Para as francesas, não. Elas acham que têm direitos, porém não tomam os homens por adversários. Sabem que têm muito a conquistar, só que não têm a atitude reivindicativa das americanas, que, aliás, conseguiram provocar movimentos masculinos extremamente violentos. Isso é perigoso, provoca uma divisão na sociedade.*

BM: A senhora diz no livro que a França é o país onde existe a melhor relação entre os homens e as mulheres.

GIROUD: *É um país onde não existe clube de homens, eles não se reúnem sozinhos, as mulheres vão aos jogos de futebol. Os homens gostam de estar com as mulheres, e as mulheres, com os homens, ao contrário do que ocorre na Inglaterra, por exemplo. Aliás, diz-se que na Inglaterra nada é feito para as mulheres, nem mesmo os homens.*

Na França, tudo é feito para as mulheres.

BM: A senhora se diz contrária à coabitação dos cônjuges ou dos amantes. Declarou que a simples ocupação do mesmo banheiro estraga as relações. Se nós tirássemos disso todas as consequências, seria necessário reorganizar a família.

GIROUD: *Não é possível fazê-lo por razões materiais. Se a casa não for pequena, se houver espaço, a coisa pode se resolver. Um quarto para cada cônjuge é o ideal. O fato de que não se possa nunca estar sozinho é abominável. É preciso ter a possibilidade de ficar consigo mesmo durante algumas horas.*

BM: A senhora diz que o amor não está na moda. Seria bom que estivesse?

GIROUD: *Mal não faria. Parece, aliás, que a moda está voltando. Infelizmente, por causa da Aids.*

hector bianciotti

Hector Bianciotti é uma das grandes figuras do migrante cultural moderno. Filho de camponeses italianos originários do Piemonte, nasceu em 1930 na Argentina. Deixou seu país em 1955, indo a Roma, Madri e, enfim, Paris, onde se estabeleceu no ano de 1961. Adquiriu a nacionalidade francesa em 1981. Publicou vários romances em espanhol – todos traduzidos para o francês. Foi jornalista literário, colaborando por 15 anos com a revista Le Nouvel Observateur e depois com o jornal Le Monde. Com Le traité des saisons (“O tratado das estações”), ganhou o Prêmio Médicis de Literatura Estrangeira de 1977, e com L’amour n’est pas aimé (“O amor não é amado), o Prêmio Melhor Livro Estrangeiro, em 1982 – ano em que, a despeito dos seus esforços para preservar a língua materna, passou ao francês definitivamente. Com o romance Sans la miséricorde du Christ (“Sem a misericórdia do Cristo”), seu primeiro romance francês, ganhou o Prêmio Femina de 1985. Depois da edição de O lento passo do amor, publicado também no Brasil, foi eleito para a Academia Francesa em 1996.

“Quem conta um conto aumenta um ponto”, diz o adágio popular, dando a entender que não há como narrar sem inventar.

Não seria precisamente para inventar que o contador se põe a narrar? para transfigurar com as suas palavras a história e se realizar como sujeito?

Quem conta escrevendo a própria vida o faz também no anseio de se transformar através da reconstrução do passado. Bastaria isso para situar a autobiografia no campo da ficção, em que o biógrafo se exerce, por mais que insista no “testemunho verídico”, ideia, aliás, encobridora da sua fantasia.

Isso não poderia ter escapado aos analistas, mas foi um literato que, por valorizar a imaginação, pôs os pingos nos is, negando a possibilidade da autobiografia e criando um gênero literário: o da autoficção. Trata-se de Hector Bianciotti, que, em 1992, publicou *O que a noite conta ao dia*,¹⁰⁵ uma autoficção através da qual rememora a vida nos pampas: extensão infinita onde o cavaleiro galopa sem saber como é o além – o cotidiano na Argentina de Perón, onde todos eram delatores e suspeitos – e a trajetória no exílio, a de um latino-americano saído “de mais baixo ainda do que o povo” e só tendo como recurso o talento para se impor como escritor.

Bianciotti concedeu a entrevista no seu apartamento parisiense, nas proximidades do Marais. Ele chegava da Bélgica e me surpreendeu dizendo só ter feito duas viagens na vida, uma da Argentina para a França e outra da língua materna para a francesa.

Betty Milan: A propósito de seu último livro, você diz que se trata de uma autoficção, e não de uma autobiografia.

Por quê?

Hector Bianciotti: *A memória e a imaginação trabalham juntas. Nós não lembramos do fato em si, mas da última vez que nos lembramos dele. A autobiografia é simplesmente impossível, daí o termo “autoficção”.*

BM: Termo, aliás, introduzido por você na literatura.

BIANCIOTTI: Sim.

BM: Qual a diferença entre a autoficção e o romance?

BIANCIOTTI: *A autoficção é um romance baseado nos atos e experiências que formaram nosso ser e constituem nossa vida. Já no romance, a gente pode, por exemplo, inventar um personagem a partir de duas ou três pessoas conhecidas e até mesmo de uma fotografia.*

BM: A autoficção é ou não um modo de expressão narcisista?

BIANCIOTTI: *Quando a gente se aprofunda verdadeiramente na própria história, acaba tocando em pontos comuns a todos os seres humanos, que têm as mesmas angústias, padecem da mesma nostalgia do paraíso.*

BM: Você seguiu algum plano na elaboração do livro?

BIANCIOTTI: *Escrevi as minhas experiências de modo cronológico e depois refleti sobre o que estava escrito, porque somos obrigados a fazer uma escolha crítica.*

BM: Como se pontuasse a sua própria história.

BIANCIOTTI: *Sim, na autoficção, é de uma pontuação que se trata.*

BM: Por que o livro se chama *O que a noite conta ao dia*? Qual a razão do título?

BIANCIOTTI: *A noite é o passado, o que está soterrado. O dia é o presente. Encontrei isso, aliás, num caderno onde escrevia palavras que poderiam servir para o título, que, finalmente, surgiu. Há um poema de Nietzsche chamado “A noite fala ao dia”.*

BM: No primeiro capítulo do seu livro, você diz que todo ser humano já nasce bem antes de ter nascido, que há, por assim dizer, um “desenho anterior”. O que é isso?

BIANCIOTTI: *Quando digo que a gente nasce bem antes do nascimento, quero dizer que não herdamos só os traços físicos, a cor dos olhos, da pele etc., mas também os sonhos, que não são necessariamente os da geração que nos precede. Às vezes, são sonhos de gerações mais antigas.*

BM: Em que a história dos seus ancestrais determinou a sua?

BIANCIOTTI: *Conforme está no livro, nasci na província de Córdoba, nos pampas argentinos, um lugar tão aberto que dá a impressão de que não se pode sair dali, precisamente por não haver obstáculo algum. O horizonte é longe quando a gente cavalga nos pampas. Éramos sete irmãos. Quando eu era pequeno, eles me chamavam de Mosca Branca, porque eu sempre dizia que era preciso partir, deixar a terra. Isso vinha do fato de que o meu pai tinha uma grande nostalgia da cultura europeia. No lugar onde eu nasci, não havia escola, só um professor que vinha em casa. Nós tínhamos um rádio, meu pai assinava um jornal importante, e minha irmã, uma revista feminina mensal, onde havia fotos das pessoas da alta sociedade, cujos modos eram inteiramente diversos dos nossos. Nos meus 12 anos, meu pai me mandou para um colégio de franciscanos em Córdoba, e foi assim que eu deixei o campo. Depois, entrei para o seminário, e daí fui para o serviço militar. Quando me dispensaram, me mudei para Buenos Aires, onde fiquei quatro anos, sempre com a ideia de partir. Trabalhava no teatro, e um dia meus amigos organizaram um espetáculo para me comprar uma passagem para a Europa.*

BM: Quer dizer que foi graças aos amigos que você chegou ao “mundo dos livros”, o mundo em que depois se realizou como escritor?

BIANCIOTTI: *Sim.*

BM: Você diz, no seu livro, que os argentinos são europeus no exílio, como Borges também dizia. Isso não acontece com os brasileiros, mesmo quando

descendem de europeus. O que explica o exílio dos argentinos na Argentina?

BIANCIOTTI: *O exílio vem do fato de que a metade do país descende de imigrantes italianos que chegaram entre 1880 e 1900. A cultura italiana era marginalizada pelas classes dominantes, pelos descendentes dos conquistadores. Os que possuíam a terra e eram francófilos.*

BM: Depois de ter sido um europeu no exílio, você se tornou um estrangeiro na França. E hoje é um escritor de língua francesa. Gostaria de saber como foi que você passou de uma língua para outra, e se essa passagem foi a condição para que saísse do exílio.

BIANCIOTTI: *Conto no meu livro que já era francófilo, mesmo antes de conhecer a revista Sur, de Vitoria Ocampo. Desde os 12 anos gostava muito de Rubén Darío, que mudou toda a poesia espanhola e cujas principais fontes eram Verlaine e os simbolistas.¹⁰⁶ Através de Darío, entrei em contato com a literatura francesa. Aos 15 anos, comecei a estudar sistematicamente os poetas e procurava sempre ler no original, em francês. Quando cheguei a Paris, fui contratado pela Gallimard e, portanto, precisava redigir comentários sobre os livros. Quando o meu segundo romance escrito em espanhol foi publicado na França, o diretor do jornal La Quinzaine Littéraire me pediu um artigo. Escrevi um, ele pediu outro, e daí a revista Le Nouvel Observateur me chamou. Trabalhei 14 anos na Le Nouvel Observateur e então escrevi o meu primeiro romance direto em francês.*

BM: Você não escreve mais em espanhol?

BIANCIOTTI: *Não. Me sinto mais à vontade em francês do que em espanhol. Quando estava na Espanha, antes de vir para a França, trabalhei como ator. Para que o meu trabalho dispensasse a dublagem e não saísse caro, eu falava o espanhol castiço e me dei conta de que o corpo todo mudava. Minha postura era outra, tinha um gesto heroico que não tem nada a ver comigo. O francês é uma língua que valoriza a intimidade. Quando a gente diz o pássaro em francês, l'oiseau, é como se o pássaro estivesse no ninho. Já quando a gente diz el pájaro, o pássaro está voando.*

BM: Em síntese, o que é a literatura para você?

BIANCIOTTI: *Talvez seja a arte de não chamar as coisas pelo seu nome, de utilizar a linguagem de modo evocativo e de se deixar levar pelas palavras.*

françoise sagan

O primeiro romance de Françoise Sagan (1935-2004), Bonjour tristesse, foi escrito durante pouco mais de um mês e meio, em 1954, quando ela estava com apenas 18 anos. Foi um sucesso mundial, inclusive no Brasil. Bom dia, tristeza foi para as telas numa coprodução franco-anglo-americana em 1958. Depois, o talento da autora só fez se confirmar, e ela escreveu mais de quarenta livros. Além dos romances, publicou ensaios e peças de teatro. Também viraram filmes Um certo sorriso (1958) e Você gosta de Brahms? (1961) – no Brasil, conhecido tanto pelo título francês, Aimez-vous Brahms?, quanto por Mais uma vez adeus. A escritora morreu aos 69 anos.

Se Françoise Sagan é sobretudo conhecida por causa de um romance trágico, *Bom dia, tristeza*, também é uma apologista do riso, tema de um dos textos do seu último livro, *Et toute ma sympathie* (“E com toda a minha simpatia”), sequência de um livro autobiográfico de 1984, *Avec mon meilleur souvenir* (“Com minhas melhores lembranças”), no qual afirma que no gosto do riso existem generosidade e inocência.

E é com toda a generosidade que a escritora ali retrata algumas grandes personalidades femininas e masculinas contemporâneas: Ava Gardner, Catherine Deneuve, Fellini e Gorbatchev. Assim, sobre Ava Gardner – de quem teria sido “um pouco cúmplice durante o mês da filmagem de *Mayerling*” em 1968 – ela escreve que “nenhum homem a imaginava fiel... porque era sempre vista no meio de muitas malas e ao lado de um amante novo disposto a carregá-las”. Sobre Catherine Deneuve, que é frágil mas corajosa, afirma que, “ao falar de si na primeira pessoa, não invoca uma terceira, diante da qual o interlocutor teria que se prosternar, ao contrário de muita gente”.

Françoise Sagan, que aos quase 60 anos merece o epíteto de jovem e também não requer a prostração alheia, não se deixou intoxicar pela glória, como se pode constatar pela entrevista que me deu no seu apartamento da rue de L’Université, que é grande e despojado, apesar dos muitos quadros nas paredes e de um luxuoso piano preto de cauda no salão.

Betty Milan: *E com toda a minha simpatia* é o título do seu último livro. Nele, você traça o perfil de duas estrelas de cinema, Ava Gardner e Catherine Deneuve; uma escritora, George Sand; um cineasta, Federico Fellini; e um político, Mikhail Gorbatchev. Por que essa escolha?

Françoise Sagan: *Escrevo entrevistas para uma revista francesa que sai a cada dois anos, e eles me pediram textos sobre Deneuve e Fellini. Sobre George Sand, eu escrevi por causa da mitologia em torno dela, porque as pessoas têm uma*

visão deformada dos romancistas. Ava Gardner, eu conheci há dez anos e escrevi o artigo quando ela morreu.

BM: Você diz, no seu livro, que algumas mulheres, como Greta Garbo, passaram a metade da vida fugindo da celebridade. Outras, como Brigitte Bardot, quase morreram por causa dela, e outras ainda morreram por não a terem conquistado. *Bom dia, tristeza*, seu primeiro livro, foi um sucesso mundial. Você o publicou em 1954, com 18 anos, e ele lhe valeu a celebridade. O que lhe custou a glória, e o que ela trouxe de positivo?

SAGAN: *De positivo, o fato de que me livrou do desejo do sucesso. Todo mundo quer ter sucesso quando faz alguma coisa. Eu tive, e muito, de modo que não sonhei mais com ele. Me trouxe também a independência econômica. De negativo, só o fato de ter me privado da possibilidade de estar incógnita nos lugares.*

BM: Daí por diante, você passou a sonhar com o quê?

SAGAN: *Eu sonhava com a literatura e continuei a sonhar com ela.*

BM: Mas o que significa sonhar com a literatura para você?

SAGAN: *Imaginar que se vai escrever um livro sublime.*

BM: Quais os autores que escreveram livros sublimes?

SAGAN: *Muitos, Stendhal, Proust, Dostoiévski, Hemingway, Fitzgerald...*

BM: Quando você escreveu *Bom dia, tristeza*, pensou primeiro na história ou nos personagens? A questão pode lhe parecer estranha, faz tantos anos que o romance saiu, mas sua estrutura é ótima.

SAGAN: *Comecei pelo começo, simplesmente.*

BM: Você tinha uma história na cabeça?

SAGAN: *Tinha a ideia de dois personagens principais, o pai e a filha, e de um personagem secundário, uma das mulheres, mas não sabia o que fazer com isso.*

BM: Como foi que você escreveu o livro?

SAGAN: *Eu tinha dois caderninhos e escrevia na Sorbonne, durante as aulas, e nos cafés.*

BM: A heroína de *Bom dia, tristeza*, que era particularmente livre, dizia: “A felicidade sempre me pareceu uma ratificação, um sucesso”. O que são a liberdade e a felicidade para você?

SAGAN: *Sartre dava uma bela definição da liberdade.*

Dizia que a liberdade é querer o que a gente pode.

A felicidade é um estado de alma, mais ou menos romântico, mais ou menos solitário.

BM: A liberdade é algo a que a gente chega? uma conquista?

SAGAN: *Inútil procurar a liberdade, ela acontece. De repente, a gente encontra alguém e se sente livre, vai mentalmente para outro lugar.*

BM: E na escrita?

SAGAN: *Aí, a gente se sente livre, mas está concentrado no que faz e, ao contrário, não se ausenta.*

BM: Mas, ao se concentrar no que está escrevendo, a gente se projeta num universo que não é o da vida cotidiana. A gente se transporta.

SAGAN: *Não, a gente transporta. Quer dizer, a gente faz vir em direção a si, traz para perto de si.*

BM: Você começou pelo romance e depois passou para o teatro. O que foi que a fez passar de uma para outra forma literária?

SAGAN: *Foi por acidente.*

BM: Sim, mas são formas de expressão muito diferentes.

SAGAN: *Uma peça é mais fácil de escrever, é só seguir o jogo das personagens, e a gente necessariamente alcança o fim.*

BM: Você, na verdade, tentou todos os gêneros literários: romance, teatro, poesia.

SAGAN: *Poemas, eu escrevi muitos, mas não foram publicados.*

BM: O seu texto sobre o riso, em *E com toda a minha simpatia*, é um texto filosófico.

SAGAN: *Não, eu não tenho base filosófica.*

BM: Você começa contestando Bergson, filosofa à maneira de um romancista. Há uma frase no livro que me tocou muito: “Os homens estilizam, enquanto as mulheres urram silenciosamente para a lua”.

SAGAN: *É mais poética do que outra coisa.*

BM: Mas revela grande simpatia pelas mulheres. No livro *E com toda a minha simpatia*, você faz a apologia do riso e escreve que ele propicia ao mesmo tempo o prazer e o orgulho.

SAGAN: *O riso é motivo de orgulho. Rir, apesar disso ou daquilo, é uma coisa boa. É preciso ter coragem para rir.*

BM: O que mais a faz rir na vida?

SAGAN: *Certos detalhes, pessoas engraçadas, alguém que cai na rua.*

BM: A sua apologia do riso fez com que eu me perguntasse se você conhece a cultura brasileira do riso, a cultura do Carnaval.

SAGAN: *Fui ao Brasil uma vez. Gostei muito. Foi há 15 anos. Estive no Rio, na Bahia e em São Paulo.*

BM: Você viu o Carnaval?

SAGAN: *Não.*

BM: O Brasil tende a ser alegre, apesar da miséria. O riso e a miséria não são excludentes.

SAGAN: *Verdade.*

BM: A França não é propriamente um país onde as pessoas riem muito.

SAGAN: *Depende do meio.*

BM: O meio universitário é assustadoramente sério.

SAGAN: *Nem me fale.*

BM: O pior é que a sisudez francesa se exporta... Você se diz preguiçosa e, no entanto, já escreveu quarenta livros, já foi publicada na coleção Bouquins,¹⁰⁸ que reúne os clássicos. Como seria se você não fosse preguiçosa?

SAGAN: *Sim, eu sou preguiçosa, pois faz trinta anos que escrevo e só fiz treze romances e sete peças. Como eu escrevo rápido, poderia ter escrito mais.*

BM: Os franceses tendem a escrever obras imensas.

Sempre me espanto com a ideia de que é preciso produzir muitos livros. Afinal, quando a gente pensa em Fitzgerald, é *O grande Gatsby* que vem à mente. É possível que cada autor tenha um único livro a escrever. Flaubert escreveu mais de um livro, mas no exterior ele é lembrado por *Madame Bovary*.

SAGAN: *No exterior. Verdade que ele tinha condições econômicas.*

BM: Você também tem.

SAGAN: *Não, sou obrigada a escrever para viver, porque não sei fazer economia. Se eu pudesse, só escreveria poemas.*

BM: Por quê?

SAGAN: *Porque a poesia é o mais difícil.*

BM: Alguns críticos franceses consideram-na uma escritora superficial.

SAGAN: *Eu pouco me importo com isso.*

BM: O que é que você pensa da crítica na França?

SAGAN: *Só falam da minha vida pessoal, nunca falam das minhas ideias, das minhas obras. Mas há uns dez anos as coisas têm melhorado.*

BM: Você me falou dos escritores de que você gosta, e entre eles não há nenhum lusófono. Você, que tanto aprecia a poesia, conhece Fernando Pessoa?

SAGAN: *Sim. Quais são os melhores romancistas brasileiros?*

BM: Guimarães Rosa, por exemplo. Há um livro de outro autor ótimo que acaba de ser publicado na França, *Os sertões*. Saiu há cem anos no Brasil e descreve uma guerra religiosa no sertão da Bahia. Trata-se de uma epopeia.

SAGAN: *Quem escreveu?*

BM: Euclides da Cunha. Ele era jornalista e foi fazer a cobertura da guerra para o jornal. Outro texto traduzido que vale a pena ler é *O alienista*, de Machado de Assis.

Uma pequena obra-prima, um romance que antecipou a antipsiquiatria.

SAGAN: *Interessante.*

BM: Você disse numa de suas entrevistas que gostaria de entrar para a Academia Francesa para deixar de ter problemas com a polícia.¹⁰⁹ Verdade?

SAGAN: *Sim. E, seja como for, eu não entrarei nunca para a Academia Francesa. Isso, aliás, não me interessa, não gosto de condecorações, de honrarias.*

BM: Obrigada. Foi ótimo entrevistá-la.

michèle sarde

Depois de ter publicado uma biografia da escritora Colette (1873-1954) que recebeu prêmio da Academia Francesa, Michèle Sarde se tornou famosa pelo livro Regard sur les françaises (“Olhar sobre as francesas”), que estuda a mulher francesa do século X ao XX, igualmente premiado pela Academia. Além de ensaísta, é romancista, autora de Le désir fou (“O desejo louco”) e Histoire d’Eurydice pendant la remontée (“História de Eurídice durante a subida”). Viveu em Washington e lecionou na Universidade Georgetown, onde desde 2001 é professora emérita. Preside a Associação para os Estudos Culturais Franceses. Nasceu em Dinard, na França.

Em 2007, voltou a pesquisar a condição feminina em De l’alcôve à l’arène: Un nouvel regard sur les françaises (“Da alcova à arena: Um novo olhar sobre as francesas”). Aposentada, mora parte do ano no Chile e parte na França.

Vous, Marguerite Yourcenar (“Você, Marguerite Yourcenar”) é o título do livro lançado por Michèle Sarde sobre a grande escritora francesa, a primeira mulher a entrar para a Academia Francesa.

Para saber como Yourcenar procedia ao escrever seus romances, e por que se exilou nos Estados Unidos, entrevistei Michèle Sarde no seu apartamento de Paris, onde ela todo ano passa suas férias de verão.

Betty Milan: O que a levou a escrever uma biografia de Yourcenar?¹¹⁰ O fato de viver nos Estados Unidos há tantos anos, distante da Europa, tal como ela?

Michèle Sarde: *Há muitas razões pelas quais a gente escreve um livro. Mas foi determinante o fato de Yourcenar ter passado cinquenta anos da vida no exílio e ter aí construído sua obra. Queria saber como alguém conseguia preservar sua língua a tal distância do país de origem. Outra razão é que eu havia escrito uma biografia de Colette,¹¹¹ e Yourcenar é, para mim, o outro extremo da feminilidade. Aquela se entregava às sensações, esta era uma intelectual. Houve quem dissesse que a escrita de Colette era feminina, enquanto Yourcenar escrevia como um homem. Mas, ao desenvolver o meu trabalho, me dei conta de que elas eram menos diferentes do que se poderia supor. Existem em Yourcenar uma grande sensibilidade à natureza, aos animais, aos seres e, como em Colette, o desinteresse pela glória.*

BM: Em que o seu livro é diferente das biografias de Yourcenar já existentes?

SARDE: *Não quis escrever uma biografia no sentido tradicional do termo. No fundo, o que me interessava era fazer o que a própria Yourcenar fez quando escreveu Memórias de Adriano ou Labirinto do mundo – a série de livros com crônicas sobre sua família. Nos dois casos, criou os personagens recorrendo ao que ela chamava de “magia simpática”.*

BM: O que é “magia simpática”?

SARDE: *Consiste, primeiro, em se colocar no contexto exato em que viveu a pessoa cuja vida a gente quer evocar. No caso de Memórias de Adriano, por exemplo, isso implicou um trabalho de erudição. Ler os livros relativos à época e os que o próprio Adriano lera. No caso do pai de Yourcenar, implicou reconstituir fatos a partir de arquivos, lembrar-se das histórias que ele havia contado, ler as suas cartas. Depois da reconstituição, a gente deve se projetar no personagem, por uma espécie de ato de simpatia, no sentido literal do termo, ou seja, sofrer ou gozar junto. Foi o que eu fiz, me valendo menos de dados biográficos do que de textos literários, porque acho que um escritor se exprime muito fortemente nos seus textos, e, se a gente os associa à época na qual ele viveu, consegue fazer um bom retrato.*

BM: Mas você também usou a correspondência dela.

SARDE: *Sim, porque estou preparando a edição das cartas, mas o meu livro para na juventude de Yourcenar, e a correspondência foi escrita no exílio, período em que ela envelheceu. As cartas serviram para confirmar as minhas ideias sobre o período da juventude.*

BM: Yourcenar não foi para os Estados Unidos em 1939 para ficar. Por que ficou, então, depois do fim da guerra?

SARDE: *Por muitas razões. Existem certamente fatores acidentais e também uma escolha. Ela foi para os Estados Unidos por causa da guerra, porque não tinha um tostão e por causa do convite de Grace Frick,¹¹² que depois se tornou sua companheira. Esses são os fatores casuais que a levaram a tomar o navio. Ela, aliás, hesitou. Pensou em ir para a Grécia, como conselheira cultural, mas não conseguiu o cargo. Foi para os Estados Unidos, a guerra estourou, e ela não pôde voltar para a Europa. Durante os anos 1940, não escreveu nada. Foi um tempo de adaptação, que precedeu a escolha, e, em 1951, quando Memórias de Adriano obteve grande sucesso, ela resolveu permanecer nos Estados Unidos. Nesse momento, poderia ter voltado para a Europa, mas não quis.*

BM: Por que ela não voltou?

SARDE: *Certamente o desejo de não viver o que ela chamava de “vida imóvel”, isto é, se incrustar nos hábitos e preconceitos de uma sociedade. Se ela tivesse ficado na França, sobretudo em Paris, teria sido fácil acomodar-se. A gente poderia contra-argumentar que ela viveu nos Estados Unidos a mesma vida imóvel da qual queria fugir, mas ela não sabia disso quando tomou o navio. Pensava, então, que ir para a América era escolher a viagem. Acredito que tenha havido também um desgosto pela Europa, devido ao genocídio da guerra. Yourcenar escreveu sobre “o crime do homem contra o homem”. Mas existem motivos ligados à própria obra para ela não ter voltado. Yourcenar queria escapar do meio literário francês e de todas as suas convenções. Disse mais tarde que o esnobismo parisiense a teria aprisionado, obrigado a repetir clichês estilísticos, e a única maneira de conservar a independência era permanecer na América. Além disso, ela procurava reconstruir a história humana. Ora, para se distanciar no tempo, nada melhor do que se distanciar no espaço, e a América era um território ideal, por ser um continente onde a memória histórica se apagou. Não há muitos monumentos, não há catedrais. Num certo sentido, isso propiciou o reencontro com o passado anterior ao passado histórico. É bem mais fácil visualizar a pré-história do homem na América do que na Europa, porque a história do homem oculta a sua pré-história. Nos Estados Unidos, ela se deparou com o passado extremo, o que chamou em um de seus livros de “a noite dos tempos”. O exílio seguramente favoreceu o seu projeto literário.*

BM: Numa carta a propósito de uma explosão no castelo da sua infância, Yourcenar diz: “Roma não está mais em Roma, ela está onde eu estou”. Trata-se de uma frase de escritor exilado ou de uma frase que qualquer escritor poderia ter dito?

SARDE: *Todo escritor poderia dizer essa frase, porque todos, de certa maneira, estão exilados, mesmo na sua cidade natal. Verdade que, para quem ficou cinquenta anos no exterior, como ela, essa frase tem outra ressonância. Mas ela queria dizer que o tempo destrói os lugares onde a gente viveu, e só a imaginação, o trabalho da criação artística e literária permitem reencontrar o*

tempo passado e se ligar à eternidade. Em Yourcenar há uma preocupação muito grande com a eternidade, e ela suportou o exílio para alcançá-la. O último livro dela se chama Quoi? L'éternité (“O quê? A eternidade”).

BM: O que era o exílio para Yourcenar?

SARDE: *Ela dizia que era a renúncia a certos prazeres que a gente só consegue ter onde nasceu, como, por exemplo, ir a um bar e conversar com os amigos na língua materna até bem tarde da noite.*

BM: A identidade, para Yourcenar, só depende da língua?

SARDE: *No fim da vida, quando se pergunta de que é feito o seu sentimento de identidade, ela se refere à infância, à raça e à língua. A infância, ela reconstituiu nas suas últimas crônicas da família. É o único elemento autobiográfico que temos, e eu acredito que tenha feito essa reconstituição precisamente por já estar então bem afastada da infância. A raça diz respeito à linhagem, aos ancestrais, à continuidade que a ligava à pré-história, e o que ela tentou fazer no Labirinto do mundo foi reconstituir toda a linhagem dos ancestrais, saber quem eram, como viveram. Por fim, existe a língua, o que restou para ela como elemento de ligação à sua cultura. O interessante é que ela foi a primeira mulher a entrar na Academia Francesa e, embora tenha vivido cinquenta anos no exílio, encarnou um certo ideal da língua francesa.*

BM: Trata-se de um conceito de perfeição da língua que tem a ver com a ideia acadêmica de como a língua deve ser escrita, e não com a estilização da oralidade. Yourcenar é o anti-Céline.

SARDE: *Sim, é exatamente isso. Yourcenar era bastante conservadora.*

BM: Três meses após a morte de Grace Frick,¹¹² Yourcenar, então com 76 anos, viajou com um jovem fotógrafo homossexual, Jerry Wilson, que ela amou apaixonadamente. Era de esperar que isso acontecesse?

SARDE: *Durante muitos anos, por causa da doença de Grace Frick, Yourcenar ficou prisioneira em Petite Plaisance (Prazerzinho), como elas chamavam a casa em que viviam. São os anos de vida imóvel. Acho que a viagem com Jerry Wilson corresponde à volta ao nomadismo na vida de Yourcenar. Do ponto de vista biográfico, isso nos remete ao seu pai, que estava sempre viajando, vivia em hotéis, e dizia: “A gente não se importa, a gente não é daqui, a gente vai embora amanhã”.*

BM: Yourcenar tinha péssimo sotaque em inglês, evitava escrever nessa língua e nunca se integrou nos Estados Unidos. Por que acabou adotando a nacionalidade americana?

SARDE: *A nacionalidade para ela não tinha a menor importância. Ela adotou a nacionalidade americana em 1947, perdendo a francesa. Em 1980, foi necessário um processo para que ela a recuperasse e pudesse entrar na Academia Francesa. Yourcenar deixou a Europa para escrever a sua obra, e, por causa desta, a Europa foi até ela. A mídia atravessou o Atlântico e chegou a Petite Plaisance. No fim da vida, ela descobriu que pertencia às diferentes culturas que amou, mas sobretudo à cultura francesa.*

jean d'ormesson

Grande Oficial da Legião de Honra e membro de tradicional família da nobreza togada francesa – isto é, do alto funcionalismo da monarquia –, Jean d'Ormesson nasceu em Paris em 1925 e formou-se em história, letras e filosofia na Escola Normal Superior.

É um romancista e um ensaísta fecundo, além de exercer o jornalismo cultural na revista Diogenes, de ciências humanas, e de ter atuado como diretor do jornal Le Figaro. A ele se deve a entrada, em 1980, da primeira mulher na Academia Francesa, Marguerite Yourcenar. Viveu no Rio de Janeiro, porque o pai foi embaixador da França no Brasil, e é membro da Academia Francesa desde 1973. Recebeu também comenda da Ordem do Cruzeiro do Sul do governo brasileiro. O porteiro de Pilatos, ou o segredo do judeu errante e Quase nada sobre quase tudo são títulos seus traduzidos para o português.

La douane de mer é o nome do romance que Jean d’Ormesson lançou em 1994. Poderia ser traduzido por “A alfândega do mar”.

Nesse livro, o narrador começa contando a sua morte em Veneza. Ao se despedir da cidade, ele topa com um espírito vindo de Urql, que é outro planeta, para fazer uma reportagem sobre a Terra.

O espírito de Urql, cujo nome é A, não entende o que vê em nosso planeta, e o morto então se põe a explicá-lo. Durante três dias, os dois percorrem o espaço e o tempo para redigir o texto que depois será lido pelos habitantes de Urql. Três dias em que o narrador se entrega a várias considerações sobre o amor, a vida e a morte.

Para ouvir Jean d’Ormesson falar do seu livro, fui encontrá-lo na sua sala da Unesco, onde ele é presidente do Conselho Internacional de Filosofia e Ciências Humanas.

Betty Milan: O narrador de *A alfândega do mar* é um morto que fala. Por que o recurso ao morto para falar da Terra e dos homens?

Jean d’Ormesson: *Porque eu queria mostrar o quanto este mundo, que nos é tão familiar, é na realidade espantoso. O mundo só nos parece natural porque estamos imersos nele. Se estivéssemos fora, ele nos pareceria inteiramente inverossímil.*

BM: Mas por que um morto?

D’ORMESSON: *Tinha pensado em explicar o nosso mundo a alguém que poderia se espantar com ele, a uma criança, por exemplo. Mas uma criança já sabe muito sobre o mundo, sabe o que significa ter dor, o que é o espaço, tem uma ideia do que é o tempo. Teria sido necessário tomar um recém-nascido, mas com um recém-nascido a gente quase não fala. Assim, resolvi explicar o mundo a alguém originário de outro lugar. Como não acredito nos fantasmas, nos redivivos, foi preciso que o autor morresse.*

BM: Que se tornasse um espírito...

D'ORMESSON: *Sim, e então encontrasse outro espírito no além. Quando enfim tive essa ideia, disse para mim mesmo que o livro estava feito, só restava escrever.*

BM: O livro é uma longa exposição. Nem o narrador e nem o espírito de Urql se transformam através dela. Por que ter feito um romance – que supõe transformação dos personagens –, e não um ensaio?

D'ORMESSON: *Por duas razões. Uma que é, por assim dizer, alta, e outra, baixa. A primeira é que, nesse livro, a filosofia tem um lugar importante. O livro podia ser um tratado de metafísica, que eu não escrevi por achar que o romance me deixava mais livre, permitiria refletir sobre coisas que teriam parecido evidentes demais num tratado.*

A segunda razão é que eu desejava ser lido e estava certo de que teria mais leitores com um romance.

BM: O narrador morto não lamenta a própria morte, só lamenta ter se separado da sua companheira, de Maria. A separação dos amantes conta mais do que a morte. Trata-se da tradição do amor cortês, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta...

D'ORMESSON: *“Romper com as coisas reais não é nada, mas o coração se quebra quando rompe com a lembrança.” O texto é de Chateaubriand. A única coisa que a gente pode lamentar quando morre é a separação. O que mais alguém como eu, que viveu tanto, pode lamentar? Amei muito a vida, o mundo, os livros, e também as coisas muito baixas. Gostei muito de carros, por exemplo.*

BM: Como Picabia?¹¹³

D'ORMESSON: *Sim, e também gostei muito do dinheiro, como Dalí,¹¹⁴ porque o dinheiro dá liberdade. Gostei muito das viagens, que são uma coisa estúpida, gostei do esquí, do amor. Se alguém no entanto me perguntasse se eu acaso quero recomeçar, eu francamente hesitaria. A ideia de morrer me parece inteiramente aceitável, embora morrer deva ser muito chato. Não diria que quero morrer, mas aceito perfeitamente estar morto.*

BM: Difícil é a passagem?

D'ORMESSON: *Sim, ela é rude. O que é penoso na morte é o verbo ativo: morrer. Estar morto, tudo bem.*

BM: O senhor é um especialista em Chateaubriand, que escreveu um dos mais belos textos sobre a morte, *Memórias do além-túmulo*. O que mudou desde então na relação com a morte?

D'ORMESSON: *A gente agora vê os mortos pela televisão, porém a sociedade elimina a morte. Na época de Chateaubriand, as pessoas morriam nas suas casas: hoje, a gente morre no hospital. A morte não é mais familiar, como era.*

BM: Isso tem consequências sérias para os vivos. Vivemos como se fôssemos eternos e, conseqüentemente, aproveitamos menos. A consciência da morte é importante.

D'ORMESSON: *A morte faz parte da vida. Se não morrêssemos, a vida seria terrível. Talvez ficássemos loucos.*

BM: Talvez pensemos isso por sermos mortais.

D'ORMESSON: *Cristo, para punir alguém que lhe recusou um copo de água, disse: “Você não morrerá”. Nós não fomos feitos para viver eternamente.*

BM: Se não me engano, Lacan dizia que o medo de não morrer é pior do que o medo de morrer.

D'ORMESSON: *A propósito, Lacan contou a história de uma mulher que estava muito doente e, por sonhar todos os dias que não ia morrer, ficava desesperada.*

BM: O que significa, para o senhor, pertencer à Academia Francesa?

D'ORMESSON: *Pouca coisa. Você sabia que eu sou da Academia Brasileira de Letras?*

BM: O quê?

D'ORMESSON: *Sim, fui eleito para ocupar o lugar de Malraux. Há alguns estrangeiros na Academia, e eu tive a honra de ser convidado. A Academia é uma instituição, e, como instituição, eu a respeito. Ninguém aliás me forçou a ir para a Academia Francesa, eu quis ir. Assim como não detesto o dinheiro, não detesto as honrarias. Recebi a Legião de Honra e gostei. Fui nomeado diretor do jornal Le Figaro e também gostei. Gosto de estar na Academia, que obviamente tem muito pouca coisa a ver com a literatura.*

BM: Foi o senhor que respondeu ao discurso de recepção de Marguerite Yourcenar na Academia. O que significou a entrada de Yourcenar?

D'ORMESSON: *Não é suficiente dizer que eu respondi ao discurso de Yourcenar. Fui eu que a fiz entrar. Não era amigo de Yourcenar, mas conhecia seus livros e achava que era uma grande escritora. Hoje não existem muitos grandes escritores na França. A literatura francesa teve três grandes períodos. O primeiro foi no século XVII: La Rochefoucauld, La Fontaine, Saint Simon. O segundo, no século XIX: Vigny, Musset, Flaubert, Stendhal, Zola. O terceiro, entre as duas guerras: Aragon, Valéry, Giraudoux, Claudel. Eu achava que Yourcenar era uma grande escritora e era preciso fazê-la entrar. Você não imagina o que isso me custou, quase perdi a saúde. Diziam as coisas mais absurdas. Por exemplo, que eu era um oportunista, só fazia isso por causa da televisão etc. Depois, no fim, concordaram em receber Yourcenar. Isso porque não podiam deixar de fazê-lo. Hoje as mulheres entram sem problema na Academia. Na verdade, eu quis muito que três pessoas entrassem. Yourcenar, Aragon, que não entrou porque era comunista, e Raymond Aron,¹¹⁵ a quem eu um dia disse que seu ingresso ali não seria aceito por várias razões, entre elas a de ser judeu. Tinha contra ele os antissemitas e também os judeus, que acham que já há judeu demais na Academia.*

BM: Na sua resposta a Yourcenar, o senhor diz que “as tradições são feitas para que a lembrança seja o prefácio da esperança”. O que significa isso?

D’ORMESSON: *A gente precisa usar a tradição para reformá-la. Sou um reformista e acredito que devemos nos apoiar na tradição para preparar o futuro.*

BM: O senhor pertence à Academia Brasileira de Letras. E o Brasil, o senhor conhece?

D’ORMESSON: *E como! Vivi três anos no Brasil, onde meu pai foi embaixador. Quando morei no Rio, em Ipanema, só havia o Country Club. O meu número de telefone era 25-2660.*

BM: E o seu número de telefone agora vai sair no jornal. (Risos)

alvaro mutis

Nasceu em Bogotá, na Colômbia, em 1923, e logo depois foi com a família para Bruxelas, onde seu pai atuou como embaixador. Voltou aos 11 anos para o país natal. Depois, se tornou locutor de rádio, corretor de seguros e colaborador dos principais jornais colombianos, publicando poesias e ensaios.

Em 1956, depois da guerra civil e com a ascensão de uma junta militar ao poder, transferiu-se para o México, onde passou a viver. Enquanto escrevia, Mutis atuou profissionalmente como diretor de relações públicas da multinacional do petróleo Esso e, por duas décadas, foi gerente de vendas dos estúdios Fox e Columbia Pictures para emissoras de televisão da América Latina. Em 1973, o conjunto da sua obra poética foi publicado em Barcelona, sob o título Suma de Maqroll el Gaviero. Desde 1985 se dedica a uma obra romanesca: Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero (“Empresas e tribulações de Maqroll el Gaviero”, isto é, “o gajeiro”, o marinheiro que fica no cesto da gávea no alto do mastro). Pelo primeiro livro dessa série, A neve do almirante, recebeu em 1989 na França o Prêmio Médicis Estrangeiro e, a partir de então, ficou conhecido no mundo inteiro. Outros títulos seus que circulam no Brasil são Ilona chega com a chuva, A última escala do velho cargueiro e Poesias.

Em 1995, Alvaro Mutis publicou *Le rendez-vous de Bergen* (“O encontro de Bergen”), e, para ouvi-lo falar tanto desse livro quanto do seu percurso anterior, eu o entrevistei no Hôtel des Saints-Pères, onde os autores da editora Grasset costumam receber a imprensa.

Escritor fecundo, Alvaro Mutis não é propriamente uma pessoa loquaz. Nem por isso deixa de dizer o essencial, como mostra a entrevista.

Betty Milan: Até os 60 anos, o senhor não escreveu prosa e diz mesmo que é o mais jovem romancista do mundo. Por que a prosa aconteceu tão tarde na sua vida?

Alvaro Mutis: *Tinha escrito um livro de novelas quarenta anos atrás. Também escrevi muitos poemas em prosa. Nunca tive a impressão de deixar a poesia para passar à prosa. As mesmas imagens e obsessões que estiveram presentes na minha poesia estão presentes no meu romance.*

BM: Sim, mas o senhor agora se voltou para o romance.

MUTIS: *Não, escrevi dois livros de poesia junto com o último romance.*

BM: O senhor se considera um escritor fecundo?

MUTIS: *Não. Para mim, escrever é tão difícil que eu penso muito antes de sentar diante da página em branco.*

BM: Quando li, não tive a impressão de uma relação torturada com a escrita.

MUTIS: *Tanto melhor.*

BM: Maqroll el Gaviero é um personagem que já existia na sua obra poética e continuou a existir em cada um dos seus livros de prosa. Gostaria de saber como

foi que ele nasceu na poesia, como renasceu em cada um dos seus textos em prosa e como evoluiu ao longo da sua existência.

MUTIS: *O segundo poema que escrevi, quando já tinha a intenção de publicar a minha poesia, se chama “A reza de Maqroll el Gaviero”. Já nesse poema existia um retrato do Gaviero. Eu era jovem na época, mas a minha poesia era bastante cética, amarga. Escrevi um livro inteiro de poemas sobre Maqroll que se chama A resenha dos hospitais de Ultramar. Ele está presente em quase todos os meus livros de poesia e também nos romances. Não tenho a impressão de que mudou muito de um livro para o outro, só que a presença de Maqroll hoje é quase física, ele tem um passado, um presente, viveu muitas coisas nos livros de poemas e nos meus sete romances e agora está diante de mim com o peso de um personagem vivo.*

BM: Personagem ou pessoa?

Perguntei estranhando a afirmação de Alvaro Mutis, porque, sendo ele um ficcionista, a aparição de Maqroll como personagem vivo não devia lhe causar estranheza.

MUTIS: *Pessoa.*

Mutis corrige a sua afirmação, que se configura como um lapso e obriga a pensar que, para o autor, a diferença entre o personagem – que é imaginário e é tomado enquanto tal – e a alucinação – que é imaginária, mas tomada como real – não é clara. Seja como for, a referência a Maqroll como personagem reaparece em todos os seus depoimentos e parece fascinar os entrevistadores.

BM: O que se passa no face a face entre o senhor e Maqroll?

MUTIS: *De tempos em tempos há uma relação de desafio. Quando quero, por exemplo, fazê-lo ir para um determinado lugar, ele protesta, me diz que seria mais lógico resolver outros problemas que ficaram pendentes no livro anterior. Há uma continuidade na vida de Maqroll, que ele reivindica – e cada dia mais.*

BM: O personagem exige uma coerência da sua parte?

MUTIS: *Sim, coerência e atenção.*

BM: De certa maneira ele o sujeita.

MUTIS: *Sou vítima dele.*

BM: O senhor acaso quer deixar de ser?

MUTIS: *Não, não quero.*

BM: Maqroll el Gaviero é um eterno errante. Por que a errância é um tema central na sua obra?

MUTIS: *Porque eu vivi em muitos países. Deixei o meu país quando tinha 2 anos. Meu pai pertencia ao corpo diplomático e nós fomos para a Bélgica, onde fiquei até os 11 anos. Com essa idade, voltei para a Colômbia. Mais tarde, fui para os Estados Unidos, e viajei pela América Latina inteira, sem parar, durante 25 anos.*

BM: Por causa do trabalho?

MUTIS: *Sim, primeiro vendendo os programas do departamento de televisão da Twentieth Century Fox e, depois, os da Columbia Pictures.*

BM: “Jamil”, um conto do seu último livro, *O encontro de Bergen*, me fez pensar que Maqroll el Gaviero erra para depois poder contar. O senhor diria que contar é tão importante quanto errar?

MUTIS: *Sim, contar é uma maneira de errar. Reconstruir a errância é uma forma de passar por ela novamente.*

BM: Gostaria de saber o que a errância propicia ao senhor como pessoa.

MUTIS: *Não sei bem. Não é fácil responder a isso.*

Comecei a minha vida com a errância e para mim ela é absolutamente natural.

BM: Seu pai era embaixador, e o senhor portanto nasceu destinado a viajar.

MUTIS: *Sim. Venho de duas famílias de proprietários de fazendas de café, e eles gostavam muito de viajar. Os pais da minha mãe possuíam um apartamento em Paris. Os do meu pai viveram na Espanha, onde tinham muitos amigos.*

BM: Tinham uma ligação importante com a Europa, como muitos latino-americanos daquela época.

MUTIS: *Sim, eles preferiam a Europa aos Estados Unidos.*

BM: E hoje como é na Colômbia?

MUTIS: *Infelizmente, eles preferem os Estados Unidos.*

BM: Por que infelizmente?

MUTIS: *Porque eu acho que é uma influência que não tem nada a ver com o nosso passado. Somos mestiços, crioulos, mistura de europeu e índio, e nada temos a ver com os anglo-saxões, com os protestantes, com toda a ideologia dos quakers.¹¹⁶*

BM: E se nós voltássemos ao seu último livro, *O encontro de Bergen*?

MUTIS: OK.

BM: Pouco antes de se separar do menino Jamil, que tem de ir embora para o Líbano com a mãe, Maqroll afirma que nada o levaria a repetir suas aventuras anteriores: subir o rio com um capitão alcoólatra, enterrar-se vivo à procura de ouro nas minas abandonadas da Cordilheira etc. – depois da revelação que foi a vida com o menino. Vida que teria tido sobre ele um verdadeiro efeito salvador. Isso faz pensar que a errância pode ser uma condenação.

MUTIS: *Acho que pode mesmo. Durante muitos anos, procurei motivos para que Maqroll permanecesse no mesmo lugar. Ao escrever O encontro de Bergen, eu achava que a afeição pelo menino ia mostrar a Maqroll a outra face da vida.*

BM: Mostrou?

MUTIS: *Isso eu vou responder no meu próximo livro.*

BM: Maqroll é um navegador que sai sempre vivo de cada uma das suas aventuras e depois volta para contar a história. Que relação existe entre Maqroll e Simbad, o marujo? e entre a sua obra e *As mil e uma noites*?¹¹⁷

MUTIS: *Simbad foi, durante toda a minha juventude, um dos meus personagens preferidos. As mil e uma noites é um livro perfeito. Cada vez que vou contar uma história, me recolho e penso no ritmo das histórias do livro. Xerazade é genial, ela é a grande contadora, e foi uma excelente ideia ter escolhido uma mulher para contar, porque só as mulheres conhecem o verdadeiro fim das histórias. Os homens são mais superficiais. São as mulheres que sabem das consequências de cada passo na vida.*

BM: Sua obra também é uma reflexão sobre a morte. No seu romance anterior, *Abdul Bashur*, o senhor diz que cada um “cultiva, escolhe, irriga, esculpe, modela a sua própria morte”. Seria possível explicar o que isso significa?

MUTIS: *Cada ser humano, pelo seu destino e pelo seu caráter, constrói uma determinada morte. Basta considerar o que você pode realizar e o que não pode para saber o que vai lamentar no fim da vida. Ou basta ainda pensar nas pessoas que você escolheu durante a sua vida e nas que afastou para saber quem vai chorar a sua morte e quem não vai. Escrevi uma história de um militar que morre muito feliz porque está nos braços da mulher amada.*

BM: Bonito isso. O senhor gostaria de acrescentar algo ao que já me disse?

MUTIS: *Sim. Quando comecei a escrever, imaginava que Maqroll estava e ficaria sob o meu controle; hoje, eu às vezes me pego pensando nele, me perguntando o que ele acharia disso ou daquilo. Por exemplo, quando ganhei o Prêmio Caillois, em Reims, disse para mim mesmo que, se o Maqroll soubesse, me daria um pito, por não acreditar que se deva premiar o que quer que seja. O prêmio, do ponto de vista dele, está na criação e na experiência.*

BM: Verdade.

tahar ben jelloun

Romancista e poeta marroquino de expressão francesa, Tahar Ben Jelloun nasceu em Fez, em 1944. Estudou filosofia e sociologia e foi professor secundarista em seu país até 1971, quando o ensino de filosofia se tornou arabizante. De formação francófona, Ben Jelloun se mudou para a França, decidido a fazer doutorado em psicologia, e começou a colaborar com o jornal Le Monde. Em 1987, obteve o prestigioso Prêmio Goncourt pelo romance La nuit sacrée (“A noite sagrada”) e, em 1994, o Grande Prêmio Literário do Magreb¹¹⁸ pelo conjunto da obra. Seu romance O último amigo foi traduzido no Brasil. Em fevereiro de 2008, um mês após o lançamento do romance Sur ma mère (“Sobre minha mãe”), tornou-se Oficial da Legião de Honra da França.

L'homme rompu (“O homem rompido”) é o título do romance que Tahar Ben Jelloun publicou em 1994. Seu tema é a corrupção no Marrocos.

Murad, o personagem principal, vive em Casablanca. Não gosta dos muçulmanos e tampouco da sogra, que faz pouco dele por causa da pobreza. Trabalha no Ministério da Construção. Sua tarefa? Autorizar ou não a execução de projetos.

Ao contrário dos colegas, que são todos corruptos, Murad teima em recusar o suborno, o chamado *bakchich*. Até que um dia, para pagar as dívidas, ele se deixa corromper.

É essa descida aos infernos que Ben Jelloun conta no romance, um retrato de uma sociedade em que a virtude não faz sentido diante de um punhado de *dirhams*.

Tahar Ben Jelloun mostra a lógica a que o indivíduo está sujeito num país corrupto e desmonta o mecanismo através do qual o indivíduo, por mais moral, acaba cedendo. A história, que se passa no Marrocos, diz respeito aos outros países do Terceiro Mundo e por isso nos interessa particularmente.

Pela inteligência, *O homem rompido* faz pensar em *Um dia na vida de Ivan Denníssovitch*, de Soljenítsin,¹¹⁹ que evidencia a lógica a que está submetido o prisioneiro num campo de concentração.

Durante a entrevista que Ben Jelloun me deu, no seu apartamento em Saint-Germain-des-Près, certas respostas me sugeriram interrogações que eu incluo no texto.

Betty Milan: Você afirma dever *O homem rompido* ao autor de *Corrupção*, o escritor indonésio Pramoedya Ananta Toer,¹²⁰ que está em liberdade vigiada e proibido de publicar o que quer que seja. Qual a razão da dívida?

Tahar Ben Jelloun: *Eu descobri o livro quando estive na Indonésia. Lendo-o, achei que era uma história que poderia ter acontecido no Marrocos, mas que a reação dos marroquinos seria diferente. Tentei encontrar Toer, mas me disseram*

que ele era muito controlado pela polícia e que, se recebesse um estrangeiro, poderia vir a ter problemas sérios. No avião, de volta para a França, me ocorreu escrever um romance que se passasse no Marrocos, inspirado na intriga do romance de Toer, porém com diferenças consideráveis. No meu livro, tudo se passa nos dias de hoje, no dele as coisas se passam depois da independência da Indonésia, nos anos 1950. À medida que eu avançava na escrita, ia me separando do livro de Toer.

BM: Você diz que os personagens, no Marrocos, teriam reagido de maneira diferente. Quanto a quê, em particular?

BEN JELLOUN: *Eu pensava sobretudo na esposa do personagem principal. No romance indonésio, ela controla o dinheiro da família, e, quando o marido recebe o primeiro suborno, ela se dá conta e o expulsa de casa. No Marrocos, isso é impensável; a pequeno-burguesa quer tanto se parecer com a burguesa que força o marido a se corromper e o humilha todos os dias porque ele não consegue dinheiro.*

BM: Quer dizer que a relação com a virtude é diferente.

BEN JELLOUN: *Muito diferente. As mulheres marroquinas não têm a virtude da pobreza.*

BM: A virtude da pobreza ou do respeito à lei?

BEN JELLOUN: *O respeito à lei... A corrupção se tornou tão generalizada, tão necessária na situação econômica de certas sociedades, que todo mundo a pratica, é como uma segunda natureza. Isso acontece na maioria dos países do Terceiro Mundo. O Estado não trata os funcionários corretamente, fecha os olhos e deixa as pessoas complementarem os seus salários servindo-se do bolso do cidadão. No mundo desenvolvido, a corrupção é uma atração pelo dinheiro fácil. Os países desenvolvidos, sejam eles da Europa ou os Estados Unidos, são países gangrenados pela máfia, que é o sistema mais sofisticado, mais impiedoso, da corrupção, do dinheiro sujo. A gente tem a impressão de que, de um lado, estão os países pobres, que têm todos os defeitos, e, do outro, os países*

ricos, que vão muito bem, obrigado. Os países ricos têm taras que estão à altura e na medida de sua riqueza. Num país rico, um homem não pode ser corrompido com 100 francos, mas com alguns milhões deles. Nos países pobres, o suborno é quase uma esmola. O cidadão que vai buscar um documento é praticamente obrigado a dar um dinheirinho. Trata-se de uma forma de corrupção.

BM: Nós conhecemos isso no Brasil... Além de focalizar a corrupção através da história de Murad, que não tem como resistir ao mal, você faz um retrato do Marrocos, cujos tipos vão se revelando à medida que o romance avança. Sua intenção era essa?

BEN JELLOUN: *Em todo romance existe o projeto de fazer o retrato de uma sociedade. Um romancista tem um universo. Esse universo é composto de vários livros. Cada livro introduz uma parte do universo. Em O homem rompido, eu falo da corrupção. Em outro, da condição feminina; em mais outro, da história. Com tudo isso, a gente chega a ter uma ideia do que é o Marrocos hoje.*

BM: Ao ler o seu livro, eu várias vezes me disse que a história se passava no Marrocos, mas também poderia ser uma história brasileira. Por exemplo, quando o narrador conta o caso de um médico que desviava para a sua clínica o material do Estado e, embora responsável por várias mortes, nunca tinha sido punido. Trata-se de uma história local e universal, que aproxima os escritores do Sul, como, aliás, você diz na introdução ao romance.

BEN JELLOUN: *A história que eu conto é uma história verdadeira, e o fato me revoltou realmente. Um industrial dar um envelope contendo dinheiro a um político que o ajudou a obter um negócio não é um ato que lesa diretamente o cidadão. Claro que não é bom. Agora, um ministro da Saúde que desvia o dinheiro do Estado e do cidadão e, por causa disso, provoca mortes é um criminoso que deve ser julgado e executado.*

BM: No Brasil, durante o governo Collor, o dinheiro da Legião Brasileira de Assistência também foi desviado.

BEN JELLOUN: *O ser humano é capaz de todas as perversidades. Somos*

capazes de tudo. Do pior e do melhor. O médico de que eu falo seria julgado se houvesse justiça. É uma corrupção que tem efeitos assassinos. No limite, uma corrupção que tira dinheiro de um estabelecimento para dar a uma pessoa não me incomoda. Não é muito grave. Como, por exemplo, uma empresa, aqui na França, que financiou o jornal de um deputado em Grenoble. Pouco me importa que um deputado tenha recebido dinheiro de uma empresa que lhe presta um serviço. Isso não lesa o cidadão francês, não o impede de comer, ter luz, gás etc. A corrupção é criminosa quando afeta áreas como a da saúde ou da educação.

Pode-se afirmar que há uma forma de corrupção da elite, que não é criminosa, sem legitimar a prática da corrupção, sem fazer vigorar a lei do mais forte em vez da Lei?

Embora tenha estranhado o propósito de Tahar Ben Jelloun, prossegui na entrevista.

BM: Na França, a história da transfusão do sangue contaminado também está ligada à corrupção, não é?

BEN JELLOUN: *É uma história complicada, em que a corrupção certamente desempenhou um papel.*

BM: Quanto à tragédia argelina,¹²¹ você acha que ela pode se alastrar para a Tunísia e o Marrocos?

BEN JELLOUN: *Isso interessa aos brasileiros?*

BM: Os brasileiros estão informados do que se passa na Argélia, dos assassinatos de escritores e intelectuais cometidos pelos fundamentalistas muçulmanos.

BEN JELLOUN: *Isso os toca?*

BM: Sim.

BEN JELLOUN: *Mas há árabes no Brasil?*

Como responder a essa questão, que implica a ideia de que um massacre perpetrado pelos fanáticos muçulmanos só pode interessar aos árabes? Sugiro a ele que não responda à pergunta se esta lhe parecer desinteressante. Segue-se uma resposta.

BEN JELLOUN: *A situação da Argélia é preocupante para os países vizinhos, porque assistimos a uma forma de ditadura do irracional, que é o religioso. Estamos muito inquietos. O Marrocos tem uma posição mais sólida. O rei tem legitimidade política. O Marrocos nunca cortou os laços com o islã, com o qual sempre teve uma relação equilibrada. Só que há movimentos islamitas no Marrocos, e é preciso ter cuidado. A gente teme o contágio. A Tunísia está muito mais ameaçada, dada a sua enorme fronteira com a Argélia.*

BM: Por que você vive na França?

BEN JELLOUN: *Questão de hábito, comodidade.*

dominique fernandez

Dominique Fernandez, de origem mexicana, nasceu em 1929 na cidade de Paris, onde cursou a Escola Normal Superior. Graduado e doutorado em língua e literatura italianas, foi nomeado professor do Instituto Francês de Nápoles em 1957, tornando-se depois professor universitário na França. Desde 1959, é membro do comitê de leitura da editora Grasset. Escreve regularmente para as revistas Le Nouvel Observateur, L'Express e La Quinzaine Littéraire. Ganhou, em 1974, o Prêmio Médicis com o romance Porporino ou les mystères de Naples ("Porporino ou os mistérios de Nápoles") e, em 1982, o Prêmio Goncourt com o romance Pela mão do anjo – na verdade, uma psicobiografia, novo gênero inventado por ele, do cineasta Pier Paolo Pasolini, que o revelou ao leitor brasileiro em 1985. Outras obras suas, como O amor, O ouro dos trópicos e A corrida para o abismo circulam no Brasil. Em março de 2007, foi eleito para a Academia Francesa, qualificando-se como "o primeiro acadêmico abertamente gay" e declarando-se favorável à união civil entre homossexuais.

La perle et le croissant (“A pérola e a meia-lua”) é o nome do álbum sobre o barroco que o escritor Dominique Fernandez fez com o fotógrafo Ferrante Ferranti. A pérola, no caso, diz respeito ao barroco e à meia-lua, figura que delimita no mapa da Europa um império barroco homogêneo, cuja ponta a sudoeste se encontra na Itália meridional e a nordeste em São Petersburgo. Fernandez escreveu seu primeiro livro sobre o barroco, *Le banquet des anges* (“O banquete dos anjos”), em 1984, quando o barroco ainda era na França “uma causa a ser defendida, uma batalha a ser ganha” por então se considerar que o românico e o gótico eram forçosamente melhores do que uma arte feita de volutas, dita luxuriosa e decadente.

Depois desse livro, também ilustrado com fotos de Ferrante Ferranti, lançou em 1993, ainda sobre o mesmo tema, *O ouro dos trópicos*, que focaliza o barroco português e brasileiro.

A pérola e a meia-lua não resulta de um conhecimento abstrato sobre o barroco europeu, porém de um saber que só a observação reiterada das obras propicia. Inscreve-se na tradição da viagem literária.

Para ouvir Fernandez falar sobre um estilo que a arte brasileira privilegia e não cessa de se reproduzir no Brasil, fui entrevistá-lo num dos muitos escritórios da editora Plon, no bairro de Saint-Sulpice.

Betty Milan: O barroco surgiu como uma expressão da Contrarreforma para combater o protestantismo. Seria possível falar sobre isso?

Dominique Fernandez: *A arte do barroco é, no início, uma arte política. Calvino e Lutero proscravam as imagens nos templos. Os católicos, para se opor à Reforma protestante, fizeram uma política inteligente de imagem, construindo igrejas suntuosas, com muitas estátuas e muitos quadros. Procuraram ganhar os fiéis pela sensualidade, o sentimento, a emoção, em suma, pela arte. Isso a gente vê claramente na Itália e no sul da Alemanha, na*

Baviera, onde existem as abadias mais ricas, que são verdadeiras fortalezas de imagens contra o ponto de vista da Reforma.

Os católicos se apoiaram no prazer para se opor aos calvinistas e luteranos, que se apoiavam exclusivamente na Bíblia e na reza. O barroco unifica a Europa formada por Itália, sul da Alemanha, Áustria e a Boêmia (República Tcheca). Trata-se de uma Europa cuja identidade cultural não tem nada a ver com a da Europa reformada, Inglaterra, Prússia e Basileia (Suíça).

BM: Por que você diz que o barroco é uma categoria do espírito?

FERNANDEZ: *O espírito barroco é o do prazer, sendo por isso, aliás, que deu tão certo no Brasil, um país voluptuoso e alegre, onde existe uma arte extraordinária.*

BM: Por que a recusa do barroco na França?

FERNANDEZ: *Trata-se do único país católico que recusou o barroco. Isso porque a França não é um país do prazer, contrariamente ao que se pode pensar. Pigalle não é a França, é para os turistas estrangeiros. A França é um país de puritanos, severo, é o país de Pascal, de Corneille, de Bossuet.¹²²*

BM: E a gastronomia francesa não tem nada a ver com o prazer?

FERNANDEZ: *A cozinha francesa é seca, não é voluptuosa. Os doces não são sensuais, não são os doces dos gulosos. A França, para mim, não é um país do prazer.*

BM: E o vinho?

FERNANDEZ: *Sou filho de mexicano e não gosto de vinho. Talvez, pelas minhas origens, eu goste tanto do barroco. Gosto por atavismo e também porque vivi na Itália, em Nápoles, que é tão barroca quanto Salvador, na Bahia. Nápoles é uma antiga capital decadente, um labirinto, uma loucura e uma beleza. Adorei a Bahia, foi o que eu preferi no Brasil. Assistindo a um*

candomblé, senti que se tratava de uma ópera. As roupas são Luís XV. São suntuosas as roupas que as baianas usam para receber o santo.

BM: Qual a particularidade do barroco brasileiro?

FERNANDEZ: *Ele é originário da Europa. Mas o barroco, no Brasil, foi retomado por descendentes de negros e de índios e, com isso, se modificou, tornou-se muito mais ingênuo, mais rústico, mais imaginativo, mais colorido, com sabor de fruta. Eu simplesmente adoro.*

BM: Rústico e colorido, como aliás as alegorias do Carnaval... O senhor diria que o Carnaval brasileiro é uma forma de manifestação do barroco?

FERNANDEZ: *Não fui ao Carnaval, tenho horror da massa e sobretudo da massa de turistas. Mas acho que deve ser, porque há o teatro, as fantasias, não deixa de ser uma forma de ópera.*

BM: “Uma ópera de rua”, é assim que um dos nossos grandes carnavalescos, Joãozinho Trinta, o define. E qual é a particularidade do barroco nos outros países onde ele se desenvolveu?

FERNANDEZ: *O barroco italiano é o barroco de base, são os grandes arquitetos, Bernini, Borromini, mestres absolutos. Na Alemanha, o barroco é sobretudo decorativo, é estuque. Na Boêmia, e principalmente em Praga, trata-se de um estilo imposto pela Áustria, é a expressão da dor que predomina. Na Rússia, é a suntuosidade que impressiona. No México, o barroco europeu foi retomado pelo índio, e eu vi um São Miguel que era um cacique, tinha plumas e flechas.*

BM: Você lançou recentemente no Brasil, pela editora Record, *O último dos Médicis*, e, numa das entrevistas, disse que o artista é um pária, retomando aliás uma noção romântica do século XIX. Você acha mesmo que o artista é necessariamente um pária?

FERNANDEZ: *Acho que ele é sempre um marginal. É preciso que a pessoa se sinta rejeitada por uma ou outra razão para se tornar artista, para escrever. Não é espantoso que os criadores sejam tão frequentemente homossexuais, porque são marginais natos, como, por exemplo, os judeus da Europa Central, tradicionalmente rejeitados. O sentimento de ser um excluído torna mais agudas a inteligência e a sensibilidade, faz o artista. Nem todos os homossexuais são artistas, mas quase todos os artistas são homossexuais. A bissexualidade é indispensável para que alguém seja artista. A um indivíduo que é exclusivamente heterossexual, com família, filho etc., falta algo para ser um criador. Claro, existe Tolstói...*¹²³

BM: Entre os seus contemporâneos franceses, existe Nathalie Sarraute,¹²⁴ que teve marido, três filhas, e está na Pléiade. Qual é o autor brasileiro que você prefere?

FERNANDEZ: *Guimarães Rosa.*

BM: Mas, em *O ouro dos trópicos*, você diz que não gostou do fim do romance, da revelação súbita de que Diadorim não era um homem, e sim uma mulher.

FERNANDEZ: *O final me parece uma concessão inútil à moral.*

BM: O seu comentário me surpreendeu muito. Nunca me ocorreu que Guimarães Rosa tivesse revelado a feminilidade de Diadorim para negar a paixão homossexual. Quando Riobaldo descobre que Diadorim não é um homem, percebe que estava enganado quanto ao sexo biológico do amado, mas isso não obriga o leitor a concluir que Riobaldo, na verdade, amava uma mulher. Ele amava Diadorim, uma mulher que se apresentava como um homem e, à sua maneira, era um andrógino. Acho que *Grande sertão: veredas* mostra o quão indiferente a paixão é ao sexo biológico e o quanto ela não prescinde da máscara, da ambiguidade.

andrei makine

Andrei Makine nasceu na Rússia, ainda União Soviética, em 1957. Doutorou-se em literatura em Moscou e na Sorbonne, em Paris. Foi jornalista e colaborou na revista moscovita A literatura moderna no exterior. Em 1987, participou em Paris de um encontro internacional de professores e pediu asilo político. Passando a viver na França, foi professor na Escola de Ciências Políticas (Sciences Po), ocupando-se de um seminário sobre a cultura russa. Encontrou dificuldade para se estabelecer no mercado editorial, pois seus primeiros romances não agradaram. Por fim, em 1995, seu quarto romance, O testamento francês, levou-o a uma marca inédita: arrebatou dois dos maiores prêmios literários da França no mesmo ano, o Médicis e o Goncourt. Toda sua obra encontra-se traduzida para o inglês. No Brasil, está nas livrarias seu romance A música de uma vida, além de A terra e o céu de Jacques Dorme.

Le testament français (“O testamento francês”) – de inegável conteúdo autobiográfico – fala de um menino nascido na Rússia que, já no berço, sonhava com a França. A avó Charlotte, filha de uma francesa, contava histórias inesquecíveis sobre o país dos Luíses. Sentada ao lado de um samovar, Charlotte levava o neto para a Cidade-Luz, fazendo-o ouvir os grandes poetas e imaginar que Proust era um dândi de olhos langorosos, que passeava incansavelmente entre isbás e cabanas de madeira.

O romance de Makine nos faz passar da Sibéria a Paris, da guerra à paz, apresentando uma Rússia onde o escritor era Deus e uma França que se confundia com a literatura. Makine faz surgir um personagem particularmente original que se constitui entre dois universos – como, aliás, todo filho de imigrante – e cuja aventura mostra que se educar em duas línguas é olhar a realidade de dois modos diferentes.

Betty Milan: Você poderia explicar por que deu ao seu último livro o título *O testamento francês*?

Andrei Makine: *Não existia outro título possível.*

A ideia do testamento exprime perfeitamente a ideia da transmissão da herança cultural. Nesse livro, eu falo do que me foi legado.

BM: Por que foi que você deixou a Rússia?

MAKINE: *É um outro romance, que ainda vou escrever. O fato é que eu me encontrei entre duas Rússias, uma que morria e outra mafiosa, corrupta, na qual eu não podia viver. Para um intelectual, um artista, não era possível. Um homem de negócios até pode se dar bem lá. Há pessoas riquíssimas na Rússia hoje em dia.*

BM: Você escreveu livros em russo?

MAKINE: *Poemas, quando era jovem.*

BM: Por que você mudou de língua?

MAKINE: *Não tenho a sensação de ter mudado de língua. Já estava instalado na língua francesa, que eu chamo de “língua da avó” (langue grand-maternelle).*

BM: Mas você já escrevia em francês quando estava na Rússia?

MAKINE: *Escrevia cartas, mantinha uma volumosa correspondência com meus amigos. Nunca tive a impressão de franquear uma barreira, o francês já estava em mim. Claro que a língua literária exige algo mais, porém mesmo essa eu já tinha. Sabe, acho que nossas línguas nacionais não passam de pequenos dialetos em relação à língua poética.*

BM: Ainda escreve em russo?

MAKINE: *Sim, como Nabokov,¹²⁵ em duas línguas...*

BM: O francês tem uma gramática rígida, um léxico reduzido em relação a línguas como o russo ou o inglês. Quando passou a escrever em francês, o que o estimulou ou provocou entraves?

MAKINE: *O que mais me estimulou foram os entraves. Gide¹²⁶ dizia que, quanto mais entraves, mais perfeito é o texto. Ele tinha razão. Estamos habituados, no século XX, à anarquia. Isso deu origem a uma pseudoliteratura. Toda a poesia moderna é pseudopoesia, porque não existem mais forma, lei, entrave...*

BM: Como assim, toda a poesia? Mesmo um Ginsberg?¹²⁷

MAKINE: *Não é poesia para mim. Precisamos voltar às formas poéticas, à rima, à cadência, à respiração... Você usou o termo “rígida”, referindo-se à gramática francesa.*

Eu diria que é uma língua precisa. Considere a palavra “mordoré”, por exemplo, que designa uma mistura de vermelho, marrom e dourado. Em russo, essa precisão simplesmente não existe.

BM: O que você diz é um pouco estranho para mim, porque pertenço a um universo linguístico em que os grandes escritores inventaram uma língua literária que estiliza a oralidade. Eles recusaram os entraves gramaticais do português herdado de Portugal.

MAKINE: *Mas o francês é uma língua flexível. Considere, por exemplo, a questão dos tempos verbais. Em princípio, se você usar o passado composto, a ação precedente deve se exprimir no mais-que-perfeito etc. Ora, não é o que acontece. Basta ler qualquer um dos grandes escritores para verificar isso. Inclusive Proust.¹²⁸ Do presente ele passa para o passado composto, e deste para o passado simples.*

BM: O que você está dizendo é que ele não obedece à gramática.

MAKINE: *Não, ele não a obedece. Ele viola a gramática.*

BM: Cada língua recorta o mundo de uma maneira particular. O que dá a especificidade do recorte russo em relação ao recorte francês?

MAKINE: *O tempo. Em francês, há 26 formas temporais. Em russo, só existem três: presente, passado e futuro. A temporalidade é diferente. Consequentemente, o movimento, os gestos têm outro valor.*

BM: Você pode me dar um exemplo?

MAKINE: *Quando você fala da ação que aconteceu ontem, em francês, emprega o passado composto. Tratando-se da ação que ocorreu antes de ontem, o francês se vale do mais-que-perfeito. Nos dois casos, o russo usa o único passado que existe. Além disso, no russo, a fronteira entre o passado e o presente praticamente inexistente. Você está no passado e logo, de novo, no presente.*

BM: Deve ser um universo mais angustiante...

MAKINE: *Sim, porém a nossa grande força está na relação com o tempo. Não precisamos de tanta precisão. Meu revisor me critica por usar muito o imperfeito. Então, eu abro o Proust e mostro que ele também fazia isso.*

BM: Você está dizendo que os escritores cuja língua materna não é a francesa e que vêm de outros universos podem dar uma contribuição importante para a língua francesa?

MAKINE: *Claro. E é, aliás, o único interesse do nosso trabalho, que não deve ser provocador. Do contrário, não há como subverter a língua.*

BM: No seu romance, o personagem dá a entender que a magia das palavras francesas estava ligada ao desconhecimento delas. Depois, ele diz que a língua da avó era a língua da surpresa. Seria razoável afirmar que a língua privilegiada pelo escritor, quando ele é bilíngue, é aquela com que ele mais se surpreende?

MAKINE: *Sim, é isso mesmo. A língua do escritor, ao contrário da língua profana, é surpreendente.*

BM: Mas você se surpreende em duas línguas, no russo e no francês.

MAKINE: *Menos no russo, que é a língua do meu cotidiano... Tenho uma visão muito particular da língua como matéria léxico-gramatical. Trata-se de um instrumento que a gente maneja, ou melhor, o nosso olho o faz...*

BM: E o ouvido? Pergunto isso porque o ouvido é muito importante para o poeta.

MAKINE: *O olho, o ouvido, o corpo, em suma.*

BM: O seu personagem diz que foi graças aos próprios sonhos que pôde suportar os primeiros passos neste mundo onde o livro, “o órgão mais vulnerável do nosso ser”, se torna uma mercadoria. De sonho em sonho você chegou ao

Goncourt e, além da notoriedade, conquistou o mercado. Você diria que o desafio atual é escrever uma obra literária que possa se inscrever no mercado?

MAKINE: *O meu romance não foi concebido para o mercado. Foi recusado por várias editoras por causa do aspecto poético. A primeira tiragem foi de três mil exemplares, e o editor tinha muitas dúvidas. Os editores se esquecem de que a poesia passa quando é clara e exprime a eternidade. Lutei no Testamento francês para impedir que um ser que eu adorava morresse, porque não é possível conceber a morte de um ser amado. A gente, aliás, só escreve para lutar contra a morte. Trata-se do único objetivo do escritor.*

BM: Mas um escritor sabe que a imortalidade da obra não o torna imortal.

MAKINE: *O que me interessa é a eternidade. Se um livro a atingiu, ele fica. Sim, em algum lugar, ele fica. É o eterno, é a constelação de estrelas...*

BM: Mesmo sendo mortal, a gente toca a eternidade...

MAKINE: *A condição da eternidade é a nossa morte.*

BM: Curioso que você tenha se referido à constelação de estrelas. Segundo um dos mitos brasileiros, viramos uma estrela quando morremos. Há muitos pontos comuns entre a cultura russa e a brasileira, você sabia?

MAKINE: *Tenho a intuição de que vou morrer num lugar da Argentina ou do Brasil, em algum lugar perdido da América do Sul.*

nathalie sarraute

Nascida com o século como Natacha Tcherniak na Rússia, Nathalie Sarraute tornou-se uma das grandes escritoras francesas e foi agraciada com a inclusão da sua obra na coleção Bibliothèque de la Pléiade, que reúne em edições de referência as obras consideradas patrimônio da literatura francesa e estrangeira. Estudou direito na Sorbonne, história em Oxford e sociologia em Berlim, tendo trabalhado como advogada na França. No entanto, em 1939, Tropismes (“Tropismos”), a primeira manifestação do que depois viria a ser o nouveau roman, não teve a menor repercussão. Em 1948, seu romance Portrait d’un inconnu (“Retrato de um desconhecido”) foi prefaciado por Sartre. Em 1956, com L’ère du soupçon (“A era da suspeita”) e graças ao encontro com o escritor Alain Robbe-Grillet, que lançou o movimento do nouveau roman, Nathalie Sarraute se tornou conhecida na França. O romance Os frutos de ouro lhe valeu, em 1964, um prêmio internacional de literatura. Apesar de nunca ter entrado nos jogos do parisiense intelectual, Nathalie Sarraute é conhecida no mundo inteiro, e sua obra já foi traduzida para mais de trinta línguas. No Brasil, além de Os frutos de ouro, pode-se encontrar seu texto autobiográfico Infância. O uso das palavras foi traduzido em Portugal. Ela faleceu em Paris em 1999.

Quem se candidata a entrevistar Nathalie Sarraute sabe que a tarefa não será fácil, pois ela não se disporá a falar sobre o seu último livro e, com toda a razão, nada dirá sobre sua vida privada.

Tendo enviado uma carta à escritora e obtido resposta positiva por intermédio da editora Gallimard, o ex-candidato começa a se preparar para a entrevista cujo tema será forçosamente a história e o significado da obra de Sarraute. Porém, por mais que ele se prepare, a ideia do encontro o inquieta.

Quem pode ser a pessoa que sustenta o mito e já foi agraciada com a perspectiva da obra na Pléiade, uma coleção em que geralmente o autor só entra quando morto? Quem é a mulher que alcançou 95 anos, idade a que tão poucos chegam e, por isso mesmo, a distancia dos outros vivos?

Por maior que seja sua experiência, o entrevistador se sentirá pequeno diante do tamanho literário e humano da entrevistada. Sobretudo se considerar que Sarraute suportou escrever sem reconhecimento durante quase duas décadas e ter sempre poucos leitores por querer introduzir na literatura um domínio novo da realidade humana, o da sensação que escapa ou do não dito que subjaz ao dito. Sessenta anos explorando o que ela chama de “tropismo” ou “movimento interior”, sendo tão resistente na literatura quanto foi na vida – por exemplo, recusando-se a usar a estrela amarela que o nazismo lhe impunha e retirando-se clandestinamente, com as três filhas, de Paris.

Ela mora num prédio do século XIX, no 16ème Arrondissement, bairro elegante nas proximidades do metrô Iéna. Lá chegando, fui recebida na porta pela própria Nathalie, uma senhora de estatura já minúscula com uma aura de cabelos brancos, lunar.

Que eu entrasse e tirasse o meu casaco, disse ela. Isso feito, me encaminhou para o escritório, me indicou uma poltrona e se sentou num divã, onde, basculando o torso, deitava a cabeça enquanto eu fazia a pergunta, para depois levantar – ou emergir – com a resposta pronta.

Quarenta minutos de entrevista, ao término da qual Nathalie Sarraute fez questão de me levar até a sala e aí mostrar o presente recebido de Jorge Amado – uma estatueta de barro, supostamente um índio. Do salão, me acompanhou até a porta para de novo me surpreender: “Será que você poderia me enviar o texto antes de publicá-lo ou ao menos o ler pelo telefone?”.

Sabendo da força que a palavra tem, ela não podia deixar por menos, e, apesar da idade, não deixou. Eu obviamente atendi ao pedido, por entender a sua necessidade. Segue o relato da entrevista que Nathalie Sarraute me deu numa tarde de outono em que, por já estarem secas, as folhas amareladas das árvores eram translúcidas. As copas rarefeitas mais pareciam um véu de sol.

Betty Milan: Será que a senhora poderia me dizer o que a leva a escrever, desde 1939, sobre a sensação no estado nascente, o *tropismo* ou movimento interior?

Nathalie Sarraute: *Impossível, é impossível analisar por que a gente sente de uma determinada maneira e não de outra. Mas os movimentos interiores são a base de toda a literatura.*

BM: A senhora se refere frequentemente a Proust. Que diferença existe entre o projeto dele e o seu?

SARRAUTE: *Em Proust, existe a descoberta imensa de um mundo que até a ele parecia desconhecido. Proust analisa o que se passou e o faz com a maior fineza. Já eu quis mostrar a coisa acontecendo – e isso através do ritmo das frases, do seu movimento.*

BM: A senhora recusou o romance tradicional por já ter nascido como uma escritora de movimentos interiores e assim não poder se submeter às regras estabelecidas – as da literatura dita realista. Seria correto afirmar que a senhora é uma escritora comprometida com a verdade, e não com a verossimilhança, e que o *nouveau roman* é uma nova forma de realismo?

SARRAUTE: *Pensava isso quando escrevi A era da suspeita (1956). Achava que o nouveau roman era uma maneira nova de apreender a realidade. Porém, quando escrevi o livro, eu queria sobretudo me livrar das amarras impostas pela*

crítica – o personagem, a intriga, o tempo cronológico –, que me impediam de dar conta dos movimentos interiores.

BM: E ainda hoje a senhora acha que o *nouveau roman* é um novo realismo?

SARRAUTE: *Sim. Mas a expressão “novo realismo” pode levar a crer que outros devem fazer o que eu fiz.*

BM: E isso não a interessa, claro.

SARRAUTE: *De jeito nenhum, é um domínio que me é próprio. Ademais, toda e qualquer imitação é ruim.*

BM: A senhora também está dizendo que, em literatura, não existe mestre, não é?

SARRAUTE: *Sim, é isso. Cada um é o seu próprio mestre.*

BM: A senhora hoje está entrando na Pléiade, porém a sua história editorial foi bastante difícil. *Tropismos* foi publicado em 1939. Só em 1956, 17 anos depois, perceberam que a senhora abria uma seara nova na literatura. Mesmo tendo um prefácio de Sartre, *Retrato de um desconhecido* foi recusado pela Gallimard em 1948.

SARRAUTE: *Não só pela Gallimard, por todo mundo.*

BM: E como a senhora explica essa reação dos editores?

SARRAUTE: *Os meus livros são difíceis, e os leitores não estavam habituados à forma, que eles não apreendiam.*

Ainda agora existe muita gente que não consegue entrar nos meus livros.

BM: Mas desde *A era da suspeita* (1956) há menos resistência...

SARRAUTE: *Não, de modo algum. Continuei a ter sempre poucos leitores.*

Agora, eu tenho mais, porque, pouco a pouco, as pessoas se habituaram.

Quando Proust apareceu, em 1924, as pessoas não o compreendiam. Claudel¹²⁹ dizia que não conseguia entender nada. Hoje em dia, uma criança de 14 anos pode ler Proust, porque houve uma evolução.

BM: Em 1956, Sartre se recusou a publicar em *Les Temps Modernes* um dos artigos da *Era da suspeita*. Por quê?

SARRAUTE: *Publicou o primeiro e o segundo artigo do livro. Recusou o terceiro, “Conversa e subconversa”.*

BM: Mas por que ele recusou?

SARRAUTE: *Porque ia contra tudo o que ele e Simone de Beauvoir escreviam, contra aqueles diálogos à maneira antiga.*¹³⁰

BM: A senhora disse que o movimento do *nouveau roman* teve de positivo o fato de chamar a atenção do público para escritores que reivindicavam a liberdade da forma, mas que não existia nada de comum entre Claude Simon, Robbe-Grillet, Michel Butor¹³¹ e a senhora...

SARRAUTE: *De comum só havia a reivindicação de liberdade formal. Cada um trabalhava no seu canto e de um modo bastante diferente.*

BM: Como aconteceu o primeiro encontro?

SARRAUTE: *O primeiro encontro foi entre mim e Robbe-Grillet no Château d’Eu.*¹³² *Ele se interessou pela Era da suspeita e queria escrever um artigo sobre o livro na revista Critique. Era bem mais conhecido do que eu na época.*

BM: E a expressão “*nouveau roman*”?

SARRAUTE: *A expressão foi empregada por Émile Henriot,¹³³ depois da reedição de Tropismos pela Minuit e da publicação de O ciúme de Robbe-Grillet. Émile Henriot, que aliás não gostava de nenhum dos dois livros, disse: “É o nouveau roman”, e Robbe-Grillet se apropriou da frase para lançar o movimento.*

BM: Como foi que ele o lançou?

SARRAUTE: *Não sei. Não me lembro. Ele dirigia a editora Minuit com Jérôme Lindon.*

BM: E foi nesse momento que a senhora encontrou Claude Simon...

SARRAUTE: *Não. Encontrei Claude Simon bem mais tarde, em 1982, em Nova York.*

BM: E Marguerite Duras?¹³⁴

SARRAUTE: *Eu era amiga dela.*

BM: Duras pertencia ao movimento?

SARRAUTE: *Não, ela não quis entrar. Gosto muito dela, muito...*

BM: Quando a senhora fala das etapas na elaboração do seu trabalho, diz que, na primeira etapa encontra o tema, na segunda escreve do começo ao fim para obter o ritmo, e na terceira retrabalha tudo, palavra por palavra, vírgula por vírgula...

SARRAUTE: *É o que eu fazia antigamente.*

BM: Como é que a senhora faz agora?

SARRAUTE: *Agora, escrevo pedacinho por pedacinho.*

BM: *Ici* (“Aqui”) foi pedacinho por pedacinho?

SARRAUTE: *Ici e todos os precedentes desde O uso da palavra. Antes, eu escrevia de cabo a rabo para ter os temas, os movimentos, e depois recomeçava tudo, retrabalhando página por página.*

BM: Por que a senhora mudou? Alguma razão literária?

SARRAUTE: *Porque eu envelheci. Tinha medo de não poder acabar, escrever trezentas páginas que ficariam inacabadas. Queria ter certeza, a cada passo, de*

que algo já havia sido feito.

BM: Como é que a senhora encontra o tema? ou é por ele encontrada?

SARRAUTE: *O tema se impõe.*

BM: Como é que a escrita se organiza, segundo um plano pré-traçado ou não?

SARRAUTE: *Anoto primeiramente, num caderno, os temas, as sensações etc. Depois, escrevo com uma caneta Bic numa folha branca. A coisa se faz sem plano, à medida que vou escrevendo.*

BM: A senhora afirma que o ritmo é fundamental para seu texto. Seria correto dizer que a senhora faz uma música que o músico não faz, e só o poeta sabe fazer?

SARRAUTE: *Que bom ouvir isso! Só que eu não sei julgar o meu próprio trabalho. Não tenho distância suficiente.*

BM: Ouvi músicos, autores de livros, de romances dizerem que o que eles faziam era música. Pois bem, eu nunca achei que fosse verdade. Estou me referindo a grandes músicos, como Chico Buarque, por exemplo. Tenho a sensação de que só o poeta sabe fazer música com o texto.

SARRAUTE: *Evidentemente, porque se trata de empregar a linguagem, e não as notas musicais.*

BM: Colette¹³⁵ dizia que a frase bonita – o belo – é perigosa para o escritor. A senhora diz o mesmo. Por quê?

SARRAUTE: *Escrevi sobre isso um texto enorme: Entre la vie et la mort (“Entre a vida e a morte”). Quando o autor trabalha e retrabalha a frase, e ela se torna bela demais, perde o contato com a sensação que lhe deu origem. A frase se torna morta, ela responde a um cânone de beleza. É perigoso. É preciso então começar tudo de novo, voltar à sensação para que a frase viva. O que é a beleza? A beleza responde a algo de muito acadêmico. Trata-se antes de*

procurar uma determinada sensação, de ficar o mais perto possível dela e depois exprimi-la, fazê-la viver, transmiti-la através da escrita.

BM: Existe para a senhora uma diferença entre a poesia e o romance?

SARRAUTE: *Nenhuma, agora que já não se usa a rima.*

BM: Isso vale para todos os romances?

SARRAUTE: *Para alguns, os que não se diferenciam da poesia.*

BM: O seu último livro, *Ici*, não entra em nenhum gênero literário. O que é que a senhora pensa da classificação das obras em gênero?

SARRAUTE: *Eu ignoro. Isso, aliás, não me interessa. Quando escrevo, não sei como o livro será classificado. No Ici, eu não pus nada na capa, nem ensaio e nem romance, porque eu não sei o que é.*

BM: O que a senhora pensa da relação dos editores com os escritores na França?

SARRAUTE: *Tenho excelentes relações com meu editor. Ele me publicou durante muito tempo. E isso quando eu não vendia. É a mesma coisa nos Estados Unidos. A maioria dos meus editores apostou em algo que não dava dinheiro.*

BM: Quer dizer que eles desempenharam verdadeiramente o papel deles.

SARRAUTE: *Correram o risco.*

BM: O que é que faz um bom crítico literário na sua opinião?

SARRAUTE: *É preciso que ele seja muito sensível à escrita em si, que saiba exprimir o que sente no contato com um livro e se aproxime do que o livro pretende dizer. O crítico deve ter a sensibilidade muito aguçada. Isso vale para cada livro que lê. É muito difícil ser um bom crítico, porque é necessário ler muito.*

BM: A senhora está escrevendo outro livro?

SARRAUTE: *Eu acabo de publicar o Ici. Comecei outro¹³⁶, mas é preciso respirar um pouco.*

BM: Li que a senhora vai para os Estados Unidos.

SARRAUTE: *A Universidade de Nova York me convidou para fazer conferências. Nos últimos anos, tenho feito isso. Respondo às perguntas dos estudantes. Também vou à Universidade Colúmbia. Vou ficar uma semana. Adoro Nova York e os Estados Unidos em geral. Estou felicíssima de ir.*

BM: E para o Brasil, a senhora gostaria de ir?

SARRAUTE: *Adoraria. Estive no Brasil em 1966. Fiquei muito tempo.*

BM: Onde isso?

SARRAUTE: *Na Bahia. Fui ver o Jorge Amado. Ele me deu uma estatuetazinha que ainda tenho aqui, aliás. A casa dele era linda!*

BM: O que foi que lhe agradou na Bahia?

SARRAUTE: *O mercado e a cidade, muito bonita. Depois de Salvador, fui para o Recife.*

BM: A senhora encontrou Gilberto Freyre, o autor de *Casa-grande & senzala*? E o livro dele, a senhora leu?

SARRAUTE: *O livro eu conheço. Gilberto Freyre, não cheguei a encontrar.*

BM: Existe agora uma fundação no Recife com o nome dele, e eles lá estudam os trópicos.

SARRAUTE: *E não os tropismos...*

BM: Pois é. (Risos) **SARRAUTE:** *Estou procurando me lembrar de todas as cidades do Brasil que conheci.*

BM: O Rio, certamente.

SARRAUTE: *Sim. Fiquei oito dias lá.*

BM: Sua editora é do Rio, a Nova Fronteira. A senhora gostou da cidade?

SARRAUTE: *Muito. Da baía, claro. É no Rio que existe uma praia chamada Copacabana, não é?*

BM: Claro.

SARRAUTE: *Foi lá que eu estive, num hotel.*

BM: Deve ter sido o Copacabana Palace.

SARRAUTE: *Era um hotel muito clássico, maravilhoso.*

BM: A senhora certamente viu o Cristo. Foi um presente dos franceses para os brasileiros. Sabia? É um Cristo com olhos de mestiço. E Clarice Lispector, a senhora conhece? A escritora brasileira que também tentou dar conta dos movimentos interiores e rompeu com a ideia de intriga tradicional? Foi publicada pela Éditions des Femmes.

SARRAUTE: *Não, eu não conheço.*

BM: Será que não a estou cansando?

SARRAUTE: *Você ainda tem muitas perguntas?*

BM: Não, nós estamos chegando no fim da entrevista. Gostaria ainda de saber o que significa para a senhora entrar na Pléiade.

SARRAUTE: *É agradável, significa que todos os meus textos vão estar juntos, o que é muito bom.*

BM: Proust diz que ele passou a não mais temer a morte a partir do momento em que se deu conta de que ia fazer uma obra. O que a senhora acha disso?

SARRAUTE: *Acho muito estranho.*

BM: Por quê?

SARRAUTE: *Porque a obra não pode me compensar da desapareição de tudo, ela não pode substituir a vida. A morte é outra coisa para mim. Não há nenhuma relação.*

BM: A senhora declarou que não gosta de ser entrevistada a propósito do último livro que escreveu, nem a propósito da sua vida. Sobre o que a senhora deseja falar quando é entrevistada?

SARRAUTE: *Não gosto de entrevistas. É muito difícil explicar numa linguagem jornalística o que eu só fiz com muito trabalho. Impossível comentar o meu próprio livro.*

BM: E eu não vou lhe pedir isso.

SARRAUTE: *Também não gosto de falar da minha vida privada.*

BM: Por que a senhora dá entrevistas?

SARRAUTE: *Porque acho que, quando a gente publica um livro, tem que entrar no jogo – ou não publica. Dou entrevistas, mas confesso a você que não gosto.*

alan sokal & jean bricmont

Alan Sokal nasceu em 1955 nos Estados Unidos. Formou-se em física na Universidade de Harvard e é professor na Universidade de Nova York. Desde 2006, é o patrono da cadeira de estatística mecânica e combinatória do University College de Londres. Em 2008, voltou ao tema da “guerra das ciências”, ao publicar o livro Beyond the Hoax – “Além da impostura”, em tradução livre –, que lembra a peça que pregou em 1996 numa revista de teoria pós-moderna ao enviar e ver publicado um artigo cheio de inconsistências científicas, mas com o jargão esquerdista dos editores. O primeiro livro do autor, Imposturas intelectuais, foi traduzido no Brasil em 1999.

Coautor de Imposturas intelectuais, Jean Bricmont nasceu em 1952 na Bélgica. Diplomou-se em ciências e fez doutoramento em física na Universidade Católica de Louvain, onde também leciona física teórica. Ativista de causas progressistas, publicou em 2005 o livro Impérialisme humanitaire (“Imperialismo humanitário”). Pertence à Real Academia de Ciências, Letras e Artes da Bélgica.

Em 1996, Alan Sokal, professor de física na Universidade de Nova York, publica na *Social Text*, uma revista alinhada com o pós-modernismo da Duke University, meca do politicamente correto, um texto construído com citações de autores eminentes sobre as implicações filosóficas da matemática e das ciências exatas. Tais citações são os propósitos absurdos de autores franceses pós-modernos, entre os quais Jacques Derrida,¹³⁷ cuja obra foi importada durante anos a fio pelos Estados Unidos. Depois de ter publicado o texto, Sokal conta à imprensa que se trata de uma paródia, e o fato tem grande repercussão. O desdobramento da polêmica em torno do artigo em questão, “Atravessando as fronteiras: rumo a uma hermenêutica transformativa da gravitação quântica”, ficou conhecido como “O embuste de Sokal”.

Ato contínuo, ele se associa ao professor de física belga Jean Bricmont e escreve em francês um livro que trata dos “abusos de autoridade” de pensadores como Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Bruno Latour, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Paul Virilio.¹³⁸

O livro *Impostures intellectuelles* (“Imposturas intelectuais”) é lançado em outubro de 1997, alguns dias antes da Feira de Frankfurt, e se torna capa da revista *Le Nouvel Observateur*.

A repercussão dá origem a uma polêmica em que as intenções dos autores são tanto elogiadas quanto criticadas. Serão eles os novos iluministas ou “censores”? Para saber, fui escutar Alan Sokal e Jean Bricmont, que muito se empenharam na entrevista, embora tenham deixado algumas questões sem resposta.

Betty Milan: Vamos começar pelo começo. Por que razão você escreveu a paródia?

Alan Sokal: *Ela se insere num contexto político. Eu me considero de esquerda, porque me oponho à distribuição de renda atual. Constatei que certas tendências da esquerda acadêmica americana adotaram o relativismo, ou seja, a ideia de que o conhecimento mais ou menos objetivo do mundo natural e social*

não pode existir, de que todo o conhecimento é subjetivo. Até as ciências naturais não passariam de mitos. Opus-me a isso, pois acho que tais opiniões estão baseadas em erros e são politicamente suicidas. A esquerda é minoritária em todo o mundo. Nos Estados Unidos, mais ainda. Nossa tarefa, se quisermos progredir, é elaborar uma análise da sociedade atual baseada no rigor, nos fatos, uma análise convincente.

BM: E por que você recorreu à tática de escrever uma paródia e só revelar isso depois?

SOKAL: *Constatei que, nas universidades americanas, os departamentos de literatura, ciências sociais e estudos femininos são fechados à crítica vinda do exterior e mesmo interna. A resposta é sempre a mesma. Ou ninguém responde, ou alguém ataca dizendo que a crítica foi feita por gente de direita. Por isso, tive a ideia de escrever uma paródia – arma, aliás, tradicional – e só contar depois. No início, achei que não ia dar certo.*

BM: A *Folha de S. Paulo* noticiou o fato, e você foi criticado no jornal por um intelectual de esquerda e apoiado por Roberto Campos, de direita. Como é que você explica a oposição da esquerda e o apoio da direita?

SOKAL: *Acho que a relação entre as posições intelectuais e as posições políticas é complexa. Fomos apoiados por pessoas de esquerda e de direita em razão de ideias que não são de ordem política. Isso posto, a paródia foi recuperada por pessoas de direita. Como você sabe, escrevi ao Roberto Campos dizendo que não ridicularizava a esquerda inteira, mas apenas uma parte dela, e que havia sido apoiado pela maior parte da esquerda americana, quase 80% das revistas.*

BM: Você agora publicou *Imposturas intelectuais*, em que se refere às “imposturas” de Lacan, Kristeva, Deleuze, Guattari, entre outros. A impostura é para você, literalmente, “o abuso reiterado de conceitos provenientes das ciências físico-matemáticas”, e o “abuso” se define por muitas características, entre as quais: “[...] falar abundantemente de teorias científicas sobre as quais o

sujeito só tem uma vaga ideia”. Em outros termos, fazer supor que se tem um conhecimento que, na verdade, não se tem. Agora, no seu livro, você escreveu: “Claro que nós não somos competentes para julgar o conjunto da obra dos autores” (Lacan, Kristeva...). E, na mesma página: “Nós tentaremos explicar em que consistem os abusos cometidos no que diz respeito às ciências exatas e por que eles nos parecem sintomáticos de uma falta de rigor e de racionalidade no conjunto da obra”. Em outras palavras, você afirma não ser capaz de julgar o conjunto da obra dos autores, porém é o que você faz.

Não se trataria aí também de uma impostura, no sentido que você mesmo deu a essa palavra?

SOKAL: *Uma impostura, não. Talvez nós não tenhamos nos explicado bem. Mas eu me explico de novo. Focalizamos o que os autores dizem quando entram em searas que nós conhecemos bem, como a matemática e a física. Observamos que eles aí cometeram abusos graves. Valeram-se, por exemplo, de conceitos em contextos sem pertinência alguma, deformaram termos científicos etc. Isso obviamente não prova nada a respeito do resto da obra.*

BM: Mas está escrito na introdução do seu livro que os abusos dos autores são indicativos da falta de rigor e de racionalidade no conjunto da obra...

SOKAL: *Espere, eu ainda não terminei. As imposturas não invalidam a obra toda, e nós somos explicitamente agnósticos sobre a parte que não diz respeito à física. Claro que você pode me perguntar qual é então a importância do nosso livro, se o papel da matemática e da física é tão pequeno na obra dos autores criticados. O livro é importante porque mostra que há abusos graves numa parte da obra, e isso permite questionar o resto. Não somos competentes para dirigir o questionamento, porém desejamos que outros o façam.*

BM: A sua análise me parece justa por um lado e injusta por outro. Ela é justa, por exemplo, quando você diz que os autores têm um estilo pesado e pomposo e que estão errados ao dizer que há nas obras deles uma preocupação literária e poética, pois eles não procedem como escritores.

Mas é injusta na medida em que você só cita os textos incompreensíveis dos autores e não leva em conta o que eles fizeram compreender...

SOKAL: *Nós escolhemos um tema, que é o abuso de conceitos da matemática e da física. Os autores abusaram da autoridade. Prevaleceram-se da posição de professores.*

BM: Você diz que os intelectuais franceses criticados são frequentemente incompreensíveis, porque o que eles escrevem não quer dizer absolutamente nada.

SOKAL: *Refiro-me a textos determinados. Não faço uma crítica global.*

BM: Voltemos à questão da incompreensibilidade dos autores... Trabalhei com Lacan durante anos, e não era pelo fato de o seu discurso não ser imediatamente compreensível que ele não queria dizer nada. A gente podia não compreender de imediato, mas era porque o pensamento dele implicava a interpretação do ouvinte ou do leitor. Lacan se deixava determinar pela lógica do inconsciente. Ela supõe uma compreensão que só acontece num segundo tempo, só depois, *nachtraglich*, como dizia Freud. No contexto do pensamento psicanalítico, o enigma e o tempo são fundamentais para o saber. Para você, é o contrário. Por isso eu pergunto: você acha que a psicanálise deve desaparecer?

Jean Bricmont: *As pessoas podem ser favoráveis à psicanálise e reconhecer que nos textos citados por nós há impostura, ou seja, naqueles onde Lacan usa a matemática. Não pretendemos julgar a psicanálise dele e nem a filosofia de Deleuze.*

SOKAL: *Não estamos dizendo que tudo deve ser imediatamente compreensível. Noventa e cinco por cento dos trabalhos da física não são. Nós nos limitamos aos textos que se referem aos campos que conhecemos bem.*

BM: Julia Kristeva disse que através dela você estava criticando a França inteira, o que é um exagero, claro. Mas ela teve razão de opor a você o argumento segundo o qual as ciências humanas e, em particular, a interpretação dos textos

literários e a interpretação analítica não obedecem à lógica das ciências exatas. O que você responde a isso?

SOKAL: *Claro que a lógica não é a mesma, mas nós criticamos o livro da Kristeva sobre a semiótica, onde ela despeja coisas incompreensíveis sobre o leitor.*

BRICMONT: *É importante dizer que não se trata de um debate entre o pensamento anglo-saxão e o pensamento francês. Existe na França um espírito francês racionalista, que nós apreciamos. Diderot, por exemplo, era um racionalista, ao contrário dos autores que criticamos.*

BM: Você tem certa razão de falar do terrorismo do pensamento intelectual francês. Mas será que esse terrorismo não é devido à submissão dos americanos do Norte e do Sul? ao espírito sistemático de papagaio no campo das ideias? Quando a gente fala de sadismo, tem de falar também de masoquismo...

SOKAL: *Nós utilizamos a palavra “terrorismo” uma única vez a propósito da Kristeva, que cita um enunciado muito técnico da lógica matemática, um enunciado que nem os matemáticos entendem. E ela citou dizendo “Sabe-se que”, quando, na verdade, ninguém sabe. Trata-se de uma forma de intimidar o leitor.*

BM: Retomando a questão, gostaria de saber se existe na América do Norte, como na América do Sul, um espírito de imitação.

BRICMONT: *No Sul existe. Basta alguém espirrar em Paris para as pessoas ficarem gripadas em Buenos Aires.*

SOKAL: *Em Nova York é exatamente a mesma coisa. Podemos dizer que as modas intelectuais parisienses se reproduzem nas universidades americanas e talvez nas brasileiras com um atraso de dez anos.*

BM: Em resposta ao seu livro, Bruckner escreveu, em *Le Nouvel Observateur*,¹³⁹ que existe incompatibilidade entre uma cultura americana baseada no fato e na informação e uma cultura francesa que se vale mais da interpretação e do estilo. O que você acha disso?

SOKAL: *Afirmar que os franceses não levam em conta os fatos e a informação é confundir alta cultura com alta-costura, que só se interessa pelo estilo.*

BRICMONT: *Trata-se de um trocadilho. Nós obviamente apreciamos a alta-costura.*

SOKAL: *O pensamento, em qualquer domínio, implica a argumentação. Não pode ser apenas questão de estilo.
Se for, então, é poesia.*

BM: *Vocês são mais realistas do que o rei, mais insistentes na separação radical dos gêneros do que os clássicos franceses.*

BRICMONT: *É verdade que eu me irrita quando encontro um filósofo, como Lyotard,¹⁴⁰ e ele diz que Deleuze é literatura, quando é filosofia. Tenho tendência a achar que essa história de dizer que não é nem uma coisa nem outra não é possível.*

SOKAL: *Dissemos isso na televisão ontem...*

BRICMONT: *Paris Première... E eles vão passar de novo...*

BM: *Seja como for, a contribuição dos pensadores de língua francesa para a história das ideias não é propriamente negligenciável. Gostaria que vocês fizessem um balanço da contribuição dos americanos.*

BRICMONT: *Balanço é impossível, mas quero citar Chomsky,¹⁴¹ que é um racionalista e teria gostado do nosso livro.*

SOKAL: *Quando o Le Monde disse que há um imperialismo americano e que eu estou querendo impor a cultura da Disneylândia na França, respondi que a América que nós apoiamos é a de Chomsky.*

BM: *Quais são as condições necessárias para a instauração de um verdadeiro diálogo entre as ciências físico-matemáticas e as ciências humanas, entre o que vocês chamam no livro “as duas culturas”?*

BRICMONT: *Há certos ensinamentos resultantes da leitura sistemática dos autores que criticamos. É preciso saber do que a gente está falando. Se alguém quer falar das ciências exatas, deve se informar seriamente. Tudo que é obscuro*

não é necessariamente profundo. É fundamental distinguir entre os discursos que são de difícil acesso por causa do assunto tratado e aqueles cuja banalidade fica escondida pela deliberada falta de clareza dos propósitos. A ciência não é um “texto”. As ciências exatas não são um reservatório de metáforas prontas para serem utilizadas pelas ciências humanas, que têm os seus métodos próprios e não precisam seguir as mudanças na física ou na biologia. Não se deve usar o argumento de autoridade etc.

BM: Você diz que critica as ideias obscuras porque elas reforçam o anti-intelectualismo fácil existente na população. Você acha que se trata de fazer uma ciência que seja clara e assim possa se tornar popular no próximo século?

SOKAL: *Popular no sentido da vulgarização?*

BRICMONT: *A vulgarização pode ser bem-feita...*

SOKAL: *No livro, cada vez que abordamos um domínio científico, procuramos nos referir a bons textos de vulgarização.*

BM: Qual é a relação entre a vulgarização e o mercado?

SOKAL: *Uma parte da literatura de vulgarização peca por excessos em virtude do mercado. Insiste, por exemplo, nas teorias mais especulativas, apresentando-as como decorrentes da ciência estabelecida. A vulgarização é difícil, é uma tradução de conceitos científicos. Em nosso livro, nós explicamos a Teoria da Relatividade para um público que não é de cientistas.*

BM: Você termina o seu livro dizendo “[...] lembremo-nos de que há muito existiu um país em que os pensadores e os filósofos se inspiravam nas ciências, pensavam e escreviam claramente, procurando compreender o mundo natural e social, esforçavam-se para difundir os seus conhecimentos entre os cidadãos e questionavam as iniquidades da ordem social. Essa época era a do Iluminismo – *Lumières* – e esse país era a França”. Gostaria de saber o que nós podemos esperar, o Novo Iluminismo ou outra coisa?

BRICMONT: *O fim do livro foi para lembrar os franceses de que o nosso pensamento não é antifrancês. Tendo a pensar que o espírito do Iluminismo*

deveria voltar, a crítica aos abusos de poder existentes na sociedade. O que as pessoas de esquerda chamam de “pensamento crítico” é obscuro, relativamente obscurantista. Somos contra isso.

SOKAL: *Houve um progresso cognitivo inacreditável no século XX, que levou a um progresso tecnológico, mas os progressos cognitivo e tecnológico não implicaram um progresso moral. É preciso estabelecer distinções claras. Dizer que Auschwitz é consequência do Iluminismo é ridículo.*

BRICMONT: *Os fascistas utilizavam a tecnologia, mas eram contra o Iluminismo.*

gilberto freyre

Escritor e sociólogo brasileiro nascido no Recife em 1900 e falecido em 1987. Bacharel em ciências e letras pelo Colégio Americano Gilreath, do Recife, formado em 1917, partiu no ano seguinte para os Estados Unidos, para estudar na Universidade Baylor. Bacharel em Artes por essa escola em 1920, vai para Nova York em 1921, entrando na Universidade de Colúmbia, onde conheceu o antropólogo Franz Boas, sua principal referência intelectual. Sua obra principal é Casa-grande & senzala, editada em 1933. Trata-se do primeiro grande ensaio sobre a formação da sociedade brasileira com repercussão internacional. Seus livros estão traduzidos em mais de uma dezena de países. Em 1962, recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, e em 2008, postumamente, a Grã-Cruz da Legião de Honra da França.

Foi em julho de 1984. Eu andava às voltas com o projeto de me aprofundar no que Joãozinho Trinta¹⁴² chamava de “cultura do brincar”. Para saber qual a origem do nosso brincar, ocorreu-me consultar Gilberto Freyre. Telefonei de São Paulo para a Fundação Joaquim Nabuco e consegui ser recebida por ele. Como, além das minhas questões escritas, eu tivesse um gravadorzinho, o encontro se configurou como uma entrevista. Lembro a pontualidade e a elegância de Freyre, que, apesar do calor, estava vestido de terno. Lembro também a nossa seriedade extrema decorrente da surpresa dele e do meu receio. Joãozinho Trinta era meu guia espiritual, e eu temia que suas ideias fossem desconsideradas pelo sociólogo. Por não o conhecer, claro. Foi um dos intelectuais brasileiros mais abertos que encontrei. Sempre disposto a reconsiderar as suas posições. Respondeu a todas as minhas perguntas, me questionando às vezes sobre o que eu pensava da sua resposta e me dando assim a possibilidade de ter com ele uma conversa de igual para igual – malgrado a diferença de idade e de estatura intelectual. No fim, teve a gentileza de me oferecer um livro com uma conferência sobre Camões, em que pôs uma dedicatória inesquecível: “pelas afinidades do pensar e do sentir”. No dia seguinte, recebi um telefonema da Fundação, me informando que, por sugestão de Gilberto Freyre, fora colocado um carro à minha disposição para que eu conhecesse o Recife. Não vou dizer que ficamos amigos, mas isso poderia ter acontecido, pois um tempo depois eu o convidei para um congresso de psicanálise no Rio de Janeiro e, apesar das dificuldades de saúde, ele tomou um avião e foi, prestigiando a minha causa de então.

Segue o texto da entrevista, cujo tema é o brincar na formação da cultura brasileira.

Betty Milan: Salvador de Madariaga diz, na sua obra a propósito dos franceses, ingleses e espanhóis,¹⁴³ que os franceses privilegiam o *droit*, os ingleses, o *fair*

play, e os espanhóis, *el honor*. Pode-se dizer que a cultura brasileira privilegia o brincar?

Gilberto Freyre: *Sim.*

BM: Qual a origem, na nossa formação histórica, do privilégio do brincar? Que nos veio do índio, do negro e do português?

FREYRE: *O brincar veio, sobretudo, do negro, que é um extrovertido. O negro é, mais do que o euro-português, mais do que o ameríndio de origem asiática e não tropical, o verdadeiro filho do trópico. De modo que no Brasil ele não veio para um meio estranho, veio para um meio ao qual estava predisposto por vários motivos, a começar por um motivo biológico, pela sua transpiração. O negro transpira pelo corpo inteiro. Isso é uma vantagem enorme na sua acomodação ao clima tropical. Transpirando pelo corpo inteiro, ele é extrovertidamente feliz no seu modo de respirar o trópico.*

BM: Mas o índio também brincava.

FREYRE: *Sem dúvida você está informada de uma grande contribuição dada por uma colega da Universidade Colúmbia, chamada Ruth Benedict, que dividiu os seres humanos em dionisíacos e apolíneos. O ameríndio foi, principalmente, um antidionisíaco, foi um apolíneo, o que se explica pelo fato, geralmente esquecido, de que o ameríndio não é um filho do trópico, onde ele viveu com saudade da Ásia. O negro é um filho completo do trópico, encontrou-se, no Brasil, em terra sua, deparou com estranhos no trópico, como eram os portugueses e os ameríndios. Deve ter se sentido como o verdadeiro homem do trópico do Brasil, portanto, com uma capacidade de brincar superior à dos outros. No que diz respeito ao português, fala-se muito da saudade como tristeza, e nós geralmente encontramos evidências de um homem triste, não é?*

BM: Sim, mas em *Casa-grande & senzala* o senhor nos fala do cristianismo muito pouco ortodoxo do português, que chegava a namorar nas igrejas, e uma das características do brincar é justamente a não aceitação da ortodoxia.

FREYRE: *Aí, no modo de ser cristão, o português brincou. Onde ele não*

brincou foi na saudade. A saudade é o antibrincar.

BM: Sim.

FREYRE: *Quem mais brincou, no Brasil, foi o negro.*

BM: O negro adorava o seu orixá cultuando um santo católico. O senhor acha que essa dissimulação tinha algo a ver com o brincar, ou ela deve ser explicada só em termos das relações de força?

FREYRE: *Isso nos leva, confesso, para um campo em que nunca pensei. É uma pergunta interessantíssima, mas eu não estou preparado para responder. É bem possível que tenha havido dissimulação por parte do negro.*

BM: A base do brincar é a máscara, é a dissimulação, a criança brinca de ser outra, o carnavalesco também, e eu penso que, se não fosse o privilégio do brincar, a aculturação das religiões no Brasil teria sido feita de outra maneira. O africano adora Iansã cultuando Santa Bárbara; o jesuíta catequizava transformando a liturgia em função do índio.

FREYRE: *Sim, mas eu não posso deixar de lado a saudade portuguesa como uma maneira de não brincar.*

BM: Estou inteiramente de acordo.

FREYRE: *Foi uma coisa de tal modo preponderante que deu a tristeza pela saudade.*

BM: Mas o senhor acha que prevalece aqui o desejo de brincar ou a saudade?

FREYRE: *Hoje, prevalece o brincar, eu creio que sim, mas aí você tem que tomar em consideração outras influências.*

BM: Quais?

FREYRE: *Você já não pode dar ao Brasil uma configuração de europeidade inteiramente ibérica nem sequer portuguesa, porque em certa fase da formação brasileira nós temos a influência francesa. O francês brinca?*

BM: Com o corpo, não. Brinca com a palavra.

FREYRE: *Acrobaticamente com a palavra.*

BM: O nosso brincar está muito ligado ao corpo.

FREYRE: *Sem dúvida nenhuma.*

BM: Como o brincar da criança.

FREYRE: *Sim. Mas eu peço permissão para voltar aos franceses.*

BM: Por favor, volte.

FREYRE: *O brasileiro da classe alta burguesa brincou muito com a mulher francesa, a coquete, a prostituta fina que veio para o Brasil e, a certa altura, foi até mais apreciada do que a mulata. Não lhe parece que o brincar com a francesa deva ser tomado em consideração?*

BM: Jamais teria me ocorrido isso, mas eu já pensei numa equivalência entre o nosso brincar e a libertinagem do século XVIII, que desculpabilizava o gozo. Isso existiu na França, mas jamais existiu na cultura inglesa e nem na cultura ibérica.

FREYRE: *Na alemã também não. Você já prestou atenção à grande influência da boneca francesa sobre a formação brasileira? Creio que foi uma influência enorme e que ainda não foi estudada. A boneca começou a ter influência sobre a criança e, através desta, sobre a mãe e o pai da criança, todos sensibilizados pela boneca loura, ariana.*

BM: Sim, a burguesia. O povo valoriza a negra. O carnavalesco Joãozinho Trinta mostrou, num dos seus muitos desfiles, uma Cinderela negra. Trata-se, aliás, de um exemplo de como o brincar subverte os valores da burguesia, quer dizer, aceita a Cinderela que faz parte do nosso imaginário, mas dá a sua versão brincalhona, ladina e negra.

FREYRE: *Sem dúvida que é um ponto a ser considerado. Como é que você aplica a teoria psicanalítica?*

BM: Durante três anos, eu me coloquei à escuta dos carnavalescos no intuito de esclarecer melhor a questão da identidade cultural – uma questão, aliás, sintomática da nossa *intelligentsia*, que duvida da própria identidade. Isso não diz respeito ao senhor como autor. O senhor está certo do seu lugar subjetivo e da sua identidade, não a vive de maneira angustiada como os outros autores citados pelo Dante Moreira Leite,¹⁴⁴ em *O caráter nacional*.

FREYRE: *A senhora acha que Mario de Andrade¹⁴⁵ foi um angustiado? Eu acho que sim, porque, na verdade, ele nunca assumiu a negritude.*

BM: No entanto, foi ele que escreveu *Macunaíma*.

FREYRE: *Mas aí houve uma transferência, foi uma obra-prima de transferência.*

BM: É verdade, porque há uma ruptura muito grande entre o Mario crítico, ensaísta, e o autor de *Macunaíma*.

FREYRE: *São dois Marios.*

BM: Um era branco, e o outro era mestiço, pertencia à cultura do brincar, através da qual nós damos a nossa versão da cultura europeia. Trata-se de uma cultura mestiça, porque ela não é nem do negro nem do branco. Pena que seja tão desvalorizada pela cultura oficial. O senhor vê que até hoje a tendência é tratar o Carnaval como um fato exclusivamente folclórico.

FREYRE: *Sem dúvida. Realmente, a tendência oficial é fazer do Carnaval uma simples expressão pitoresca, folclórica. O Roberto DaMatta está rompendo com isso, e também outro antropólogo do Museu Nacional, o Gilberto Velho,¹⁴⁶ que eu considero tão importante quanto o Roberto da Matta.*

BM: Bem, vou ficar por aqui. Não desejo sobrecarregá-lo.

FREYRE: *Você me encantou com suas perguntas inteligentes. Estou crescentemente interessado no seu trabalho.*

gao xingjian

Gao Xingjian é romancista, dramaturgo, pintor e diretor de teatro. Nasceu em 1940 na China continental e é considerado um grande pioneiro das artes e da literatura moderna do seu país. Fez o curso médio em Nanquim e a universidade em Pequim, onde estudou língua e literatura francesas e depois trabalhou como tradutor. Nos anos 1970, com a Revolução Cultural, foi enviado para trabalhar no campo, como parte de sua “reeducação” – e destruiu toda sua produção literária do período. O seu primeiro ensaio sobre a arte do romance moderno (1981) suscitou na China um grande debate sobre o modernismo e o realismo. A peça Sinal de alarme (1982) marcou o início do teatro experimental, classificada como “absurdistas”, e foi proibida pelas autoridades chinesas. Gao se tornou alvo de ataques virulentos durante o movimento contra a “poluição espiritual” em seu país. Em 1987, instalou-se na França com o estatuto de refugiado político. Sua peça A fuga (1989), que trata da violenta repressão chinesa aos manifestantes que protestavam na praça Tiananmen,¹⁴⁷ resultou na interdição de todas as suas obras na China. Em 1992, ele foi nomeado Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras da França. Em 1998, obteve a nacionalidade francesa, e, em 2000, com as principais obras traduzidas e publicadas pela Éditions de l’Aube, ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. No Brasil, foi traduzido seu livro A montanha da alma.

Nesta entrevista, feita durante o Festival de Avignon de 2001, no qual o Prêmio Nobel de Literatura apresentou duas peças de teatro, sobressai a insistência no direito que tem o criador de valorizar o prazer e de seguir a via indicada pela sua subjetividade.

Destaca-se a recusa em falar da política chinesa e estabelecer qualquer correlação entre a sua literatura e a censura de que foi vítima. O fato é que Gao Xingjian teve sua obra proibida e se exilou por escrever numa língua que contraria o projeto político do governo de ocidentalizar o idioma chinês. Isso pode ser deduzido da resposta em que o escritor fala sobre a diferença da língua chinesa tradicional e da língua chinesa moderna, que se quer moldada pela gramática ocidental.

O depoimento de Gao faz lembrar “Anarquia na vida social”, o texto em que Stálin – por saber do poder subversivo da língua – propõe a substituição da que então existia na Rússia por uma nova. Na China moderna, como na antiga, governar é dominar a língua, legislar a fala e a escrita, conforme se depreende da entrevista.

Betty Milan: O senhor diz no livro *Au plus près du réel* (“O mais perto possível do real”) que, se tivesse ficado na China, não teria podido se desenvolver. Isso se deve à censura ou ao peso da cultura chinesa multimilenar?

Gao Xingjian: *Lá não existia a possibilidade de publicar um livro como eu escrevo. Não existia e não existe. Seria impossível editar A montanha da alma lá.*

BM: Por quê?

XINGJIAN: *Essa pergunta você deve fazer a eles, e não a mim. Não é um livro político, mas é censurado.*

BM: O senhor imagina que seja por causa do conteúdo ou da forma?

XINGJIAN: *Os dois. Eu não faço política, mas, para eles, o que eu faço é política. E eu preciso dizer a você que a censura na China não me interessa mais. Trata-se de uma página virada. Eu não me interesso mais pelo meu passado. Há tantas coisas a fazer, e eu tenho muitos projetos.*

BM: A impossibilidade de publicar na China, a que o senhor se refere, deve ter algo a ver com a sua forma de narrar. Gostaria que me falasse da inovação do seu trabalho no que diz respeito à forma narrativa.

XINGJIAN: *Isso sim, isso tem interesse. Da política eu não quero saber, ela me sufoca. Quanto à minha maneira de escrever, eu diria que o romance é a narração, e a minha narração dissolve o personagem.*

BM: Como?

XINGJIAN: *Através dos pronomes.*

BM: Sim, em *A montanha da alma*, o senhor faz um mesmo personagem dizer “eu”, “tu”, “ele” ao falar de si mesmo. Seria possível comentar isso?

XINGJIAN: *O uso dos três pronomes reflete a consciência. Em todas as línguas, existem vários pronomes para o sujeito. Em chinês, em francês, em português...*

BM: Trata-se de uma concepção nova da relação do sujeito com a língua?

XINGJIAN: *Sim. Há três pronomes, porque cada um corresponde a um nível de consciência. Quando o sujeito fala de si mesmo na terceira pessoa, usando o “ele”, está se observando. Quando usa a segunda pessoa, estabelece um diálogo consigo mesmo, torna-se o interlocutor de si mesmo. Podemos falar de um diálogo interno.*

BM: Isso significa que há três formas de narração. A originalidade do seu trabalho estaria nisso?

XINGJIAN: *Sim, embora o Michel Butor já tenha usado o “tu” para o sujeito.*

BM: Em *O mais perto possível do real*, o senhor diz que houve uma virada na sua vida quando entrou na universidade e começou a ler os autores franceses. O que foi que eles lhe trouxeram?

XINGJIAN: *Acho que é muito útil para um escritor ter várias línguas como referência. Só assim ele conhece todas as nuances de expressão.*

BM: Gostaria que me dissesse o que há de chinês no seu texto e o que há de ocidental.

XINGJIAN: *De chinês, eu não sei. Nada que seja exotismo me interessa...*

BM: Estou me referindo à tradição chinesa...

XINGJIAN: *O meu texto é marcado pela língua chinesa, está muito ligado a ela. A língua já é uma cultura e engendra uma mentalidade, uma forma de pensar, de sentir, de se exprimir.*

BM: Lendo o seu romance, tive a sensação de que a escrita chinesa é muito fluida.

XINGJIAN: *A fluidez é decorrente da minha escrita, mas também da língua chinesa, porque nela o sujeito é frequentemente negligenciado. Os verbos em chinês não se conjugam, e o sujeito fica dissimulado. Como nós não temos as obrigações gramaticais das línguas ocidentais, temos mais liberdade, a escrita pode ser mais fluida. Agora, há escritores chineses que introduzem a estrutura gramatical das línguas ocidentais no chinês. Isso também é possível. O chinês moderno tende a se ocidentalizar gramaticalmente, e eu fui o primeiro que chamou a atenção para esse perigo.*

BM: Perigo?

XINGJIAN: *Sim, porque se trata de um péssimo chinês. Não sou contra a infiltração recíproca das línguas, mas é preciso que o elemento estrangeiro seja bem assimilado pela estrutura da língua chinesa, como, por exemplo, os termos do budismo originários do indiano. Para os chineses não existe uma gramática*

como a do Ocidente. As gramáticas da língua chinesa foram feitas para que os ocidentais aprendam o chinês.

BM: Lendo *A montanha da alma*, percebi que o senhor é um escritor mais livre do que os escritores do *nouveau roman*, e que nós brasileiros podemos ter essa liberdade.

XINGJIAN: *Fui eu que introduzi o nouveau roman na China, mas acho que ele inova do ponto de vista formal sem que haja uma pesquisa profunda sobre a consciência humana. Sempre me pergunto se a língua pode traduzir o que nós sentimos. Procuro escrever num chinês moderno que exprima o sentimento das pessoas de hoje. Isso me interessa mais do que contar uma história. Quero uma língua que exprima da maneira mais rigorosa o que nós sentimos. A língua do dia a dia está muito longe disso.*

BM: Claro, porque no dia a dia nós sentimos muito pouco.

O senhor diz que a razão de ser da literatura é a dificuldade de existir do gênero humano. O que a literatura pode fazer pela humanidade?

XINGJIAN: *A literatura não tem finalidade, ela é inerente à espécie humana. Porque a espécie tem uma consciência, e esta precisa se afirmar. Existe a necessidade de comer, mas também a de se exprimir. Do contrário, ficamos doentes. Nós escritores não podemos mudar o mundo.*

BM: No seu discurso de Estocolmo, o senhor diz que o homem tem dificuldade de se entender, que a literatura é apenas a observação do homem por ele mesmo, e que, quando o homem se observa, tem uma consciência que o ilumina. O que a literatura propicia que as outras formas de expressão não propiciam?

XINGJIAN: *A música e a pintura também são formas de expressão da consciência sentimental. Mas a expressão pela língua é a mais refinada, a mais sutil.*

BM: O senhor é romancista, mas também é dramaturgo. Seu teatro é considerado inovador. Gostaria que falasse da sua dramaturgia.

XINGJIAN: *No meu teatro, o personagem fala na primeira pessoa, mas também na segunda e na terceira. Às vezes é “eu”, às vezes é “tu”, às vezes é “ele”. Quando introduzimos essas três pessoas, o efeito sobre o trabalho dos atores é interessante. Assim, quando o ator diz “tu” referindo-se a si mesmo, criam-se uma distância e uma teatralidade que são inerentes ao desempenho. A teatralidade da minha peça não está no espaço do teatro, mas no trabalho do ator, que varia segundo o pronome que ele usa, o “eu”, o “tu” ou o “ele”. E, se houver um parceiro, que fale de si na terceira pessoa, a situação se complica ainda mais, se enriquece. Há peças em que os personagens começam dizendo “eu”. De repente, usam o “tu”, e o espectador não sabe se o “tu” se refere a ele ou ao personagem. É precisamente essa ambiguidade que me interessa criar.*

BM: O senhor também é pintor. Gostaria de saber se a relação entre a escrita e a imagem é uma maneira de perpetuar uma tradição chinesa ou uma expressão da modernidade.

XINGJIAN: *Trata-se de um grande tema para um colóquio, sem qualquer interesse para o criador. Para ele, o que interessa é fazer algo de absolutamente pessoal. O criador procura o caminho que lhe é próprio, particular. Eu escrevo e pinto desde criança. É a modernidade que impõe às pessoas a escolha de uma única profissão. Mas na Antiguidade não era assim. Os letrados chineses se exprimiam através de diferentes meios. Para mim, tanto a escrita quanto a pintura são prazerosas.*

BM: O senhor diz que a arte não foi feita para agradar a quem quer que seja. Qual a relação entre a arte e o mercado?

XINGJIAN: *Para o artista, o que interessa é a liberdade de se exprimir. Claro que ele precisa viver, e a questão que se pode colocar para o artista é a de ele aceitar ou não as limitações que o mercado impõe. Agora, no momento da criação, é importante que ele não tenha que pensar na venda.*

BM: O que significou para o senhor ter recebido o Nobel?

XINGJIAN: *Acabou o meu sossego. Preciso me reorganizar para voltar à calma.*

BM: O senhor gostaria de conhecer o Brasil?

XINGJIAN: *É um grande país, um país imenso, tão grande quanto a China. O Brasil me fascina. Gostaria muito de conhecer seu país, só que meu problema agora é tempo.*

Tudo está programado até o fim de 2003.

BM: O que o senhor leu da literatura brasileira?

XINGJIAN: *A gente na China não distingue bem o Brasil da Argentina. Nós falamos de literatura sul-americana.*

Mas eu conheço o Jorge Amado, um grande escritor, muito musical. Li três romances dele. Ele foi muito bem traduzido na China.

juliette minces

Nascida em Paris em 1937, Juliette Minces se formou em russo e chinês no Instituto de Línguas e Civilizações Orientais e se diplomou na Escola Prática de Altos Estudos em Ciências Sociais. Três anos de pesquisa sistemática levaram-na a escrever, em 1973, o primeiro livro de fôlego sobre os imigrantes na França: Les travailleurs étrangers en France (“Os trabalhadores estrangeiros na França”). Depois de passar dez anos fazendo pesquisas na África, no Oriente Médio e na Ásia, ela se tornou uma autoridade em tudo o que diz respeito ao islã e à mulher no mundo muçulmano. Publicou vários livros sobre o assunto. Destacam-se entre eles La femme dans le monde arabe (“A mulher no mundo árabe”), de 1982, La femme voilée. L’Islam au féminin (“A mulher velada. O islã no feminino”), de 1994, e Le Coran et les femmes (“O Alcorão e as mulheres”), de 1997.

As questões de que trata Juliette Minces eram e continuarão a ser atuais – enquanto a luta pela emancipação de todas as mulheres se impuser. Por isso, fui entrevistá-la sobre a condição da mulher muçulmana, que vive na submissão ao marido e ainda continua sujeita ao repúdio.

Betty Milan: Por que você escreveu *O Alcorão e as mulheres*, que agora está sendo reeditado?

Juliette Minces: *Por já ter analisado o estatuto das mulheres no mundo muçulmano e ter me dado conta de que não havia clareza quanto à relação entre o texto sagrado e a tradição.*

BM: Você também escreveu um livro que se chama *A mulher velada*. Seria possível falar sobre a significação do véu no mundo muçulmano?

MINCES: *O véu não tem a mesma significação nas origens e hoje. Em quase todas as sociedades, as mulheres usaram o véu. Nos anos 1940, na Europa, uma mulher que saísse sem chapéu era considerada sem honra. Precisava sair de chapéu e com luvas, esconder o cabelo e não pegar na mão de um desconhecido. O cabelo e a mão são importantes em todas as civilizações. Ele é um objeto sexual, e na tradição antiga, no judaísmo, as mulheres raspavam a cabeça quando se casavam. No que diz respeito à mão, tanto no judaísmo quanto no islamismo, existe a interdição do contato físico entre um homem e uma mulher que não sejam da mesma família. A história do véu é muito antiga, sendo provável que as mulheres não estivessem sistematicamente veladas na época de Maomé. Mas ele teve que deixar Meca, porque as pessoas não queriam um pregador que exigia dos ricos esmola para os pobres. Quando Maomé chegou a Medina, recorreu ao véu para distinguir as mulheres que eram crentes das outras. O véu também permitia distinguir a mulher livre da escrava.*

BM: O que o Alcorão diz sobre o uso do véu?

MINCES: *Diz que é preciso cobrir o pescoço e as joias, porque estas tornam a mulher mais bonita. Mas não dá nenhuma indicação sobre a maneira como o véu deve ser usado. No mundo muçulmano, o véu é uma maneira de proteger os homens da sedução exercida pelas mulheres e de proteger as mulheres da cobiça dos homens. Hoje em dia, o véu é usado por razões políticas. Assim, na Argélia, a Frente de Liberação Nacional (FLN), que lutava contra a colonização francesa, pressionava as mulheres que já não usavam o véu a usá-lo, enquanto os militares franceses faziam pressão sobre as muçulmanas para que o tirassem. Essa história mostra claramente que a mulher e o véu são utilizados como símbolos políticos. A mesma coisa aconteceu no Irã. Quando Khomeini tomou o poder, muitas mulheres que não usavam o véu passaram a usá-lo, para mostrar que estavam de acordo com Khomeini. Ele depois se aproveitou disso para tornar o véu obrigatório. Há países onde as mulheres põem o véu para não serem importunadas. Por exemplo, no Egito, onde os Irmãos Muçulmanos jogavam ácido nas pernas das que se apresentavam na universidade sem o véu. Ou no Afeganistão, onde os talibãs o impuseram a todas as mulheres, inclusive as que tinham postos de grande responsabilidade.*

BM: Quais os versículos do Alcorão diretamente relacionados com a submissão das mulheres?

MINCES: *Nos capítulos do Alcorão não existe um desenvolvimento longo sobre esse ponto. Há referências às mulheres ao longo dele, versículos que dizem respeito a elas. Os dois versículos mais importantes são “Do repúdio” e “Das mulheres”. O Alcorão diz que tanto o homem quanto a mulher devem ser punidos quando se comportam mal e que os homens e as mulheres são iguais diante de Deus, ou seja, quando mortos. Porém, também diz que o homem tem preeminência sobre a mulher, que lhe deve obediência – como ele a Deus.*

BM: Noutras palavras, a mulher é tida como menor.

MINCES: *Assim, por exemplo, quando há casamento, ela precisa de um tutor matrimonial para se casar, e o futuro esposo não. Para testemunhar na justiça, é*

preciso duas mulheres para um homem. A mulher só tem direito a metade da herança, não pode ser polígama, claro. A poligamia é um direito exclusivo dos homens. A mulher também não pode repudiar o marido, o repúdio é unilateral.

BM: Em que condições o repúdio se dá?

MINCES: *Em quaisquer condições. Por ser estéril, por não ter filhos homens, por não cozinhar bem, ter mau humor, enfim, por qualquer coisa, e o homem não tem que prestar contas a ninguém. Basta usar a fórmula do repúdio, com ou sem testemunha. E o que resta à mulher é ir embora. Outra forma de expressão da minoridade é ela não poder ser tutora das crianças. Só pode ter a guarda, ou seja, quem toma as decisões importantes em relação aos filhos é o pai.*

BM: Onde a mulher vai viver quando é repudiada?

MINCES: *Tradicionalmente, vai para a casa do pai ou do irmão mais velho.*

BM: E como ela é recebida?

MINCES: *Normalmente, porque o repúdio se faz com muita facilidade, e a mulher volta com o dote e pode se casar novamente depois de três meses. O casamento no mundo muçulmano não é um sacramento.*

BM: O repúdio então é um recurso para legalizar a separação...

MINCES: *Certos pesquisadores dizem que graças ao repúdio as mulheres podem conhecer muitos homens na sua vida. O drama é que a mulher fica privada das suas crianças.*

BM: E o que acontece com uma mulher adúltera?

MINCES: *Considera-se que ela merece a morte. Nos países que modernizaram a lei muçulmana, a condenação é rara. É a própria família que mata a mulher adúltera, porque ela compromete a honra familiar.*

Os crimes de honra existem mesmo quando não são reconhecidos pela lei.

Saddam Hussein¹⁴⁹ legalizou esse crime.

BM: O estatuto da mulher não é o mesmo em todos os países muçulmanos, ou seja, nos que aceitaram modernizar a lei, e nos islâmicos, como o Afeganistão ou o Irã. Seria possível falar sobre essa diferença?

MINCES: *Nos países que modernizaram a lei, a mulher conquistou o direito ao divórcio, porém em condições muito especiais. Deve provar que o marido não mantém relações sexuais com ela, tem uma doença sexualmente transmissível ou não a sustenta. Já o marido, para repudiar a mulher, não precisa de nada disso.*

BM: Qual é o país mais liberal nesse sentido?

MINCES: *A Tunísia é o mais liberal. A Turquia é um país laico. As mulheres das cidades vivem satisfeitas.*

BM: Há mulheres místicas como Joana d'Arc ou Santa Teresa entre as muçulmanas?

MINCES: *Há, sim.*

BM: E elas são reconhecidas?

MINCES: *Sim e não, porque consideram que os místicos todos se comparam a Deus, e isso é muito malvisto.*

BM: O que há de comum entre as muçulmanas e as ocidentais?

MINCES: *Algumas, que foram à escola, trabalham, ganham dinheiro etc., mas ainda são minoria.*

BM: Como é a relação entre os homens e as mulheres em casa?

MINCES: *Se os esposos se escolheram e se dão bem, pode haver afeição e mesmo amor. Isso acontece quando o marido não é despótico – quando a educação não o levou a isso.*

O Alcorão, aliás, diz que o homem é uma vestimenta para a mulher e vice-versa, ou seja, que deve haver respeito entre os dois. E as coisas podem correr bem. Porém as únicas mulheres nas quais os homens muçulmanos têm realmente

confiança são as mães e as irmãs. Todas as outras mulheres são interditadas. Quanto às relações sexuais, elas só existem dentro do casamento. Não existe interdição sexual a não ser à sodomia, que, por sinal, é bastante praticada.

BM: Qual o papel que as mulheres muçulmanas podem desempenhar na reforma do islã?

MINCES: *Um papel importante, educando os meninos de outra maneira, ensinando-os a não ser misóginos. Por outro lado, há um trabalho a fazer com os textos sagrados, para que o espírito do texto continue a vigorar, e a letra não.*

BM: Este é, aliás, o papel que você desempenha...
Obrigada pela entrevista.

claudio magris

Professor, conferencista, autor de ensaios, romances, peças de teatro, além de inúmeros artigos publicados inclusive na imprensa internacional, o italiano Claudio Magris se formou em língua e literatura germânicas na Universidade de Turim e é tradutor de Kleist, Ibsen, Schnitzler, Büchner... Um gigante das letras, foi também senador entre 1994 e 1996. Especialista na cultura da região que ele chama de “Mitteleuropa” – Europa do Meio, que não quer ver confundida com a denominação Europa Central –, ele nasceu na cidade portuária de Trieste em 1939 e foi nomeado em 2001 pelo Collège de France para ensinar durante o ano letivo na Cadeira Europeia. Colaborador permanente do jornal Corriere della Sera, tem dois volumes publicados sobre seu trabalho jornalístico. Dentre seus principais livros, Danúbio, Microcosmos, Às cegas e O senhor vai entender já foram traduzidos no Brasil.

Segue a entrevista que Claudio Magris nos deu no Salão do Livro de Paris. Nela, o escritor fala tanto da labilidade da Mitteleuropa, da qual é originário, quanto da importância das palavras no amor. Aborda o tema da amizade, explicando que ela implica a solidariedade, mas também a severidade. Na tradição dos clássicos, Magris faz a apologia da viagem. *Last but not least*, afirma que Guimarães Rosa é um dos seus autores preferidos e *Grande sertão: veredas* é a maior história de homossexualidade já escrita – através da qual ele diz ter descoberto que a homossexualidade também lhe diz respeito: “Porque a gente não ama um sexo, ama uma pessoa”.

Betty Milan: O senhor é um especialista da Mitteleuropa.¹⁵⁰ Quais os limites dessa Europa, e quais as suas características culturais?

Claudio Magris: *Não é possível responder a essa questão. A Mitteleuropa – e não a Europa Central – é como um chiclete. É, no entanto, um espaço cultural com certa unidade. A história da palavra “Mitteleuropa” é curiosa. Foi inventada no século XIX por economistas da Áustria para designar um espaço econômico do Danúbio, dominado por húngaros e alemães. Dezenas de anos mais tarde, a palavra deu nome a uma literatura que tinha a ver com a mistura de nacionalidades, mas não com o domínio de uma sobre a outra. Um escritor amigo meu, de Praga, que fez o discurso no enterro de Kafka, disse que ele era hinternationale, ou seja, situava-se além da nacionalidade.*

BM: O hinternacionalismo é mais interessante do que o internacionalismo...

MAGRIS: *Claro. Depois de designar uma literatura, a palavra “Mitteleuropa” designou um projeto nacionalista alemão, um projeto nazista, um projeto supranacional, contrário ao nazismo. Nesse caso, a palavra funcionava como metáfora de negação. Já na época do poder soviético, indicava uma resistência cultural ao regime, uma cultura que era um verdadeiro laboratório do mal-estar*

na civilização e que agora talvez desapareça. Porque o capitalismo vai destruir as diferenças.

BM: Numa das suas entrevistas, o senhor disse que é originário “de parte alguma”, ou seja, de Trieste. E escreveu com Angelo Ara um livro chamado *Trieste. Un’identità di frontiera* (“Trieste. Uma identidade de fronteira”). Gostaria de saber o que significa ser originário “de parte alguma” e em que consiste a “identidade de fronteira”.

MAGRIS: *Quando eu disse que era originário “de parte alguma”, eu me vali de uma metáfora, claro, de um recurso literário. A função da metáfora é fazer um aspecto da realidade aparecer de maneira indireta. Kafka não escreveu A metamorfose porque alguém se transformou em inseto, e sim para mostrar a terrível perda de humanidade que ameaça os indivíduos. Nasci e cresci em Trieste, que deixei aos 18 anos. Trata-se de uma cidade italiana que pertenceu durante quase toda sua história ao império dos Habsburgo, com uma arquitetura que não é italiana, com uma minoria eslovaca, com judeus, com pessoas que chegaram de todos os países da Europa e se tornaram italianas. Uma cidade com pessoas que morreram lutando pela Itália, verdadeiros patriotas, mas que eram originárias de outros lugares. Trieste tem uma identidade que não pode ser definida, à qual nós podemos apenas fazer alusão. É um lugar onde se tem o sentimento de estar na periferia da história. Um lugar esquecido do Adriático. Quando eu era criança, depois da Segunda Guerra Mundial, vivíamos numa grande incerteza. Não sabíamos se a cidade pertenceria à Itália ou à Iugoslávia, o que significaria ficar sob o domínio de Stálin.*

BM: Um lugar como Trieste estimula a escrever, a se enraizar na escrita. O que têm a sua vida e a sua literatura a ver com as suas origens?

MAGRIS: *É muito estranho. Por um lado, eu sou muito enraizado na minha cidade. Gosto de uma certa imobilidade na vida. Sou incapaz de me separar do que quer que seja. Não sou capaz de dizer adeus a nada. Só viajo para voltar. Por outro lado, existe a curiosidade. Trata-se de uma fidelidade polígama. Creio*

que a incapacidade de dizer adeus tem algo a ver com a herança da Mitteleuropa, com um sentimento de que qualquer mudança pode ser terrível. Não procuro fazer as diferentes coisas que faço, sou levado a fazê-las. Tenho a sensação de que cada um deve construir a sua vida como uma arca de Noé, de que só assim é possível se salvar.

BM: A palavra “salvar” é recorrente nos seus textos, nas suas entrevistas... Numa delas o senhor diz: “Nomear é salvar”.

MAGRIS: *Nomear é dar importância, identidade, valor às coisas. Não nomeio os euros que tenho no bolso. Eles são importantes para viver. Mas não têm nome. Qualquer um pode ser substituído por qualquer outro. E o escritor se interessa pelo que é insubstituível. Tenho, aliás, a sensação de que nada pode ser substituído. Nem mesmo o meu porquinho de leite, um animalzinho que era muito inteligente e que eu cito em Danúbio. Quando ele morreu, fiquei muito triste, e as pessoas me diziam que eu podia comprar outro. Isso me deixava horrorizado. Posso encontrar outro animal, mas substituição não pode haver. A gente pode ter amado uma pessoa e depois gostar de outra, que não substitui a primeira.*

BM: Só a nomeação permite criar seres insubstituíveis.

MAGRIS: *Sim, é a premissa indispensável. Sem nominar não há amor. A gente ama alguém que tem um nome.*

Existe justiça na nomeação. Lembro-me de uma passagem de uma autobiografia ditada pelo marechal chinês da Longa Marcha,¹⁵¹ Chu-Teh, em que ele dizia que a mãe não tinha nome, era como uma galinha que põe ovos, uma galinha qualquer.

BM: Impressionante. Isso é tão revelador da China quanto do espírito dos que fizeram a Longa Marcha. Depois de Trieste, *uma identidade de fronteira*, o senhor publicou *Danúbio*, porque um amigo sugeriu que o senhor fosse a Viena e escrevesse sobre a cidade. Qual a importância da amizade e da viagem no seu trabalho?

MAGRIS: *Trata-se de uma questão essencial. Não teria escrito o livro se um amigo, diretor do Corriere della Sera, não me tivesse dito que eu tinha outras coisas a escrever além da crítica literária. Sugeriu que eu fosse a Viena, não para escrever sobre isso ou aquilo, mas para escrever o que me passasse pela cabeça. A amizade teve um papel fundamental na minha vida. E não só a amizade com os homens. Também com as mulheres. Porque a gente tem a sensação de fazer o caminho com o amigo, junto. De fazer isso com solidariedade e severidade. Porque os amigos não são indulgentes. Constatei isso num momento da minha vida em que me perdi. Os amigos me indicaram que eu estava no caminho errado. O amigo é um juiz, porém é um juiz que, depois de ter dito a verdade, fica do seu lado.*

BM: E a viagem? Qual a importância da viagem na sua literatura?

MAGRIS: *A viagem é tudo, ela é a vida, a odisséia, a descoberta do outro, a experiência da alteridade. Através dela, a gente experimenta o mundo e a própria capacidade ou incapacidade de encontrar os outros. É disso que trato em Danúbio. Porém também há nele encontros com a paisagem. Às vezes, a paisagem não diz nada, porque estamos fechados para ela.*

BM: Depois da morte da sua esposa, o senhor publicou, em 1997, *Microcosmos*, livro que recebeu o prestigioso Prêmio Strega. O texto é feito de fragmentos, e o senhor observa universos mínimos. Algo a ver com o minimalismo?

MAGRIS: *Eu me interesso pelo que é pequeno para extrair dele o grande. Falar em minimalismo pode ser redutor.*

BM: O seu procedimento então é análogo ao de Freud. De um simples lapso ele extraía uma epopeia...

MAGRIS: *Sim, é disso que se trata.*

BM: E o senhor é ou não contrário ao minimalismo?

MAGRIS: *Não sou contrário, mas a teoria minimalista tende a considerar que as coisas podem ser substituídas, que uma equivale a outra, e eu não acredito nisso.*

BM: O senhor tem um livro que se chama *Utopia e desencanto* (“Utopia e desencanto”).

Por que ter focalizado o tema da utopia e do desencantamento, que parecem contraditórios?

MAGRIS: *Acho que só a união da utopia e do desencantamento permite uma visão justa do mundo.*

A utopia significa que o mundo pode ser melhorado.

O desencanto é a descoberta da necessidade de corrigir.

Não é algo que desencoraja, mas que ajuda a construir.

BM: É por isso que o senhor fala no livro de uma forma de esperança “irônica, melancólica e corajosa”?

MAGRIS: *Sim, é como Dom Quixote e Sancho Pança. Para Sancho, os moinhos de vento não são gigantes. Aldonça não é a princesa Dulcineia, e nós precisamos da sua visão desencantada. Só que Sancho Pança segue o Quixote e, quando este deixa de ser cavaleiro andante, o “maravilhoso louco”, Sancho se pergunta: “E agora o que eu faço?”*

BM: O senhor trabalha com uma infinidade de livros e de autores. Quais o senhor prefere?

MAGRIS: *A Odisseia, o Antigo e o Novo Testamento, Tolstói, Dostoiévski, Kafka, Guimarães Rosa...*

BM: Guimarães Rosa por quê?

MAGRIS: *Grande sertão: veredas é, para mim, um livro de referência.*

BM: O senhor leu em italiano?

MAGRIS: *Em italiano e em alemão. Trata-se de um livro inacreditável. Temos a sensação da unidade da vida, da amizade. E, ao mesmo tempo, deparamos com uma incrível capacidade de inventar a linguagem sem deixar de ser compreensível. Acho que Grande sertão ainda não é suficientemente conhecido. É homérico. É inacreditável. Quem me mostrou o livro foi minha esposa, Marisa. Ela escreveu Verde água,¹⁵² que agora está fazendo um grande sucesso. Nós conversávamos frequentemente sobre Grande sertão. No fim do livro, descobrimos que Diadorim é na verdade Diadorina. Trata-se da maior história de amor homossexual escrita no mundo. O amor casto do narrador por Diadorim me fez perceber que a gente não se apaixona por um sexo, e sim por uma pessoa. Me dei conta de que eu podia muito bem ser tomado por algo assim.*

BM: A sua interpretação faz mais justiça ao livro do que a do escritor Dominique Fernandez, especialista do barroco brasileiro, entre outros barrocos. Ele me disse numa entrevista que a sexualidade de Diadorim só se revela no final de *Grande sertão: veredas* porque Guimarães Rosa não aceitava a própria homossexualidade...

MAGRIS: *Estranho.*

BM: Para terminar, eu gostaria que o senhor me falasse do seu curso no Collège de France. O título é “A literatura europeia entre o super-homem e o homem do subsolo”.

Do que trata o curso?

MAGRIS: *Focalizo a literatura europeia entre o super-homem e o homem do subsolo entre 1870 e 1930.*

A referência a Nietzsche e a Dostoiévski¹⁵³ é evidente. Nietzsche, aliás, dizia que o seu super-homem – que não tem nada a ver com o Superman – era idêntico ao homem do subsolo de Dostoiévski.

paul tabet

Paul Tabet é doutor em filosofia. Foi adido cultural da França no Marrocos durante os anos 1970 e na Itália nos anos 1980. Desde 1990, dirige em Paris a Fundação Beaumarchais, que descobre e auxilia – material e artisticamente – novos autores de teatro, cinema, ópera, televisão, rádio e circo. Além de produtor cultural, Paul Tabet é escritor, autor, entre outros, de Elissa Rhaïs, um livro dos mais intrigantes, publicado na França em 1982 e lá adaptado para a televisão em 1993, que ganhou tradução brasileira em 2001 pela editora Companhia de Freud.

Elissa Rhaís foi uma escritora de grande sucesso na França entre 1918 e 1939, ano em que uma estranha verdade sobre ela vem à tona. Leila Bou Mendil, conhecida como Elissa Rhaís, nascida em Bilda, Argélia, de pai muçulmano e mãe judia, é analfabeta, e só fez “assinar” os livros escritos por um jovem parente, Paul Tabet, que passava por seu filho e foi seu prisioneiro durante vinte anos.

A leitura do romance inspirado nessa história faz refletir sobre a relação entre o escritor e o autor, e entre a escrita e a liberdade. Para me aprofundar nessas questões, fui ter com Paul Tabet, o autor, que é filho de Paul Tabet. Segue a entrevista que Paul me concedeu em seu escritório da Fundação Beaumarchais.

Betty Milan: O seu romance me deixou muito perplexa. Porque se trata de um romance, mas, imediatamente depois do fim, você conta que é o filho de Raul, um dos personagens. Ora, o autor de um romance pode se inspirar na figura do pai, mas não pode escrever que é o filho de um personagem sem destruir a obra romanesca e frustrar o leitor, que se sente enganado. Por que você fez isso? Porque desejava escrever um romance, e não uma narrativa? Ou tinha o intuito consciente de romper com a convenção?

Paul Tabet: *Houve mais de cem artigos escritos sobre esse livro, mais de trinta entrevistas. Gosto da sua questão, porque é a primeira vez que alguém me diz que se sentiu enganado. Do meu ponto de vista, o autor pode misturar os gêneros, e a ficção pode enganar. O romance é a terra da liberdade absoluta, e, nele, a mentira é crucial.*

BM: Você quer dizer com isso que rompeu com a convenção conscientemente?

TABET: *Sim, foi. Só que a ruptura se impôs. Porque eu comecei a escrever o romance na primeira pessoa e não consegui ir em frente. A passagem para a terceira pessoa me liberou e permitiu que eu entrasse mais no universo de Leila e Raul. No início, eu tinha o projeto de reabilitar meu pai, no que diz respeito à*

sua identidade de autor e romancista. Podia ter me valido da imprensa, feito um escândalo. Ou podia ter escrito uma narrativa. Me senti obrigado a passar pelo romance, porque o universo dele era romanesco.

BM: O caso de Leila e Raul é interessantíssimo, pois Raul era um escritor que, para existir, dependia da existência de uma contadora de histórias. A prova é que, sem Leila, Raul perdeu a inspiração. A meu ver, o escritor, no caso, era o produto do encontro dos dois, e a única expressão material desse escritor era o nome Elissa Rhaís, que não podia ser o pseudônimo de Leila, porém também não o de Raul. Como você vê isso?

TABET: *Na primeira parte da sua questão, você fala exatamente como Leila. Porque, quando quis convencer meu pai a aceitar o pseudônimo, ela disse que Elissa era ela, e Rhaís era ele. Na intimidade dos dois, isso era verdade. Só que a pessoa escreve para ser publicada e para ser lida. Agora, concordo que ela foi coautora no início e inspiradora depois. Tanto no plano literário quanto no plano psicológico. Porque os primeiros romances são a transcrição literal das histórias que Leila contava. Isso posto, será que o autor é o sujeito que conta a história ou o que a escreve?*

BM: O que reinventa a história escrevendo.

TABET: *Sim. Por outro lado, o papel que Leila desempenhou na vida do meu pai foi decisivo, obrigando-o a escrever, encarcerando-o para fazer isso. Do ponto de vista da literatura, foi positivo.*

BM: O seu livro me fez pensar na diferença entre a literatura ocidental e a oriental. No Ocidente, o autor é um escritor ou não existe. No Oriente, já não é assim. O autor não precisa escrever, pode simplesmente contar. Leila talvez recusasse essa diferença e, por isso, se considerava uma escritora.

TABET: *No livro, Leila se serve da literatura para se vingar do fato de ter sido escravizada, humilhada... A literatura dá a ela a ocasião de existir, de ter um papel social. Mas eu acho interessante pensar na diferença entre Ocidente e Oriente para explicar a história de Leila e Raul. A Biblioteca de Alexandria*

tinha tantos textos quanto contadores de histórias, autores de literatura oral, e o imaginário oriental está muito presente no nosso.

BM: Por isso eu considero que Leila não foi uma impostora. Pertencia a uma cultura que a autorizava a desejar o reconhecimento como autora, e ela o desejou sem nenhuma culpa.

TABET: *A ponto de se apresentar como uma grande autora nos salões literários parisienses para os quais era convidada. Apesar dos erros de francês que cometia, Leila não tinha inibição alguma, fazia longos discursos. Falava como se fosse um Mauriac...*¹⁵⁴

BM: Você diz que Leila escravizou Raul durante vinte anos. Na minha opinião, ela fez isso porque, do contrário, não poderia transmitir para as outras gerações de mulheres a experiência terrível que viveu no harém. Vejo nela uma figura liberadora, e não estou certa de que tenha escravizado Raul.

A menos que se trate de escravidão voluntária.

TABET: *Leila é, sem dúvida nenhuma, uma figura positiva. Recebeu cartas das representantes dos primeiros movimentos feministas. Por ter sido considerada um símbolo da mulher que conquistou uma sociedade de homens. Tenho as respostas que ela enviava. São cartas fundadoras do feminismo. Só que eram escritas por um homem, meu pai. Isso irritou as feministas. Não vejo o porquê, aliás. A história mostra que não são necessariamente os membros de um grupo que defendem melhor as ideias do grupo. Muitas revoluções de esquerda foram feitas por burgueses.*

BM: Gostaria que você falasse da relação entre a arte e a liberdade, e, em particular, da relação entre a escrita e a liberdade.

TABET: *A gente quando escreve é determinada pelo inconsciente. Há coisas que acontecem na escrita sobre as quais não há como ter controle, coisas que desembarcam no papel e surpreendem. Quando reli Elissa Rhaís, descobri que era uma metáfora da criação.*

BM: Seria possível desenvolver essa ideia?

TABET: *O isolamento é um dos lugares privilegiados da criação, e a história literária mostra claramente a diferença entre as obras engendradas na solidão e as obras mundanas. Meu pai foi prisioneiro de Leila e soube se valer disso para produzir uma obra. Acredito que o isolamento também é decisivo no amor. Não há nada mais bonito do que o isolamento amoroso. A partir do momento em que os amantes começam a se relacionar com outras pessoas, começam a se separar. A concentração é decisiva para que um possa oferecer ao outro o próprio sonho, para que um deixe o outro entrar no jardim secreto do seu imaginário, jardim onde também florescem a obscenidade e a loucura. Quem oferece o sonho corre um grande risco. Ao fazer isso, dá ao outro o presente supremo. O imaginário é o nosso tesouro e o baluarte da resistência. Os ditadores sempre souberam disso... Daí a censura.*

TRADUTOR

gregory rabassa

Desde que traduziu Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez, Gregory Rabassa é conhecido nos Estados Unidos como “O” tradutor. Além de traduzir do espanhol, ele traduz do português para o inglês. Entre os seus autores estão Jorge Amado, Clarice Lispector e Machado de Assis. Gregory Rabassa, filho de um imigrante cubano, nasceu em 1922 em Nova York. Durante a Segunda Guerra Mundial, serviu como criptógrafo. Depois, formou-se na Universidade de Colúmbia, onde foi professor por duas décadas antes de passar para o Departamento de Tradução do Queens College, também em Nova York. Ganhou o Prêmio Nacional do Livro de 1967 pela tradução de O jogo da amarelinha (Hopscotch), do argentino Julio Cortázar (1914-1984), e a Medalha Nacional das Artes em 2006. Em 1965, foi traduzido e lançado no Brasil seu ensaio O negro na ficção brasileira. Em 2005, ele publicou If this be treason. Translation and its Dyscontents (“Se isso for traição. A tradução e seus descontentes”), memórias em que comenta sua profissão e os autores que traduziu.

Para saber o que significa traduzir do português para o inglês e quais as dificuldades que a literatura brasileira encontra para se impor no mercado americano, fui entrevistar Gregory Rabassa na sua sala do Queens College, que fica nos arredores de Nova York.

Betty Milan: Quais autores você já traduziu?

Gregory Rabassa: *Julio Cortázar, García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Jorge Amado e Clarice Lispector.*

BM: Você então traduz do espanhol e do português?

RABASSA: *Estudei as duas línguas.*

BM: Você viveu nos países dessas línguas?

RABASSA: *Estive no Brasil durante dois anos.*

Escrevi uma tese sobre o romance brasileiro.

Entendo o português do Brasil, mas não o de Portugal.

BM: Também eu tenho dificuldade de compreender os portugueses. Gostaria de saber o que há de comum na sua opinião entre os autores latino-americanos.

RABASSA: *As lendas, o folclore. Acho que o conceito de América Latina é artificial. O Brasil é tão diferente da América espanhola quanto dos Estados Unidos. São três culturas diferentes. Parecem iguais por causa das origens étnicas e da arquitetura.*

BM: Qual é a especificidade das culturas latino-americanas de língua portuguesa e de língua espanhola?

RABASSA: *Acho que é mais fácil escrever certas coisas em português do que em espanhol. A língua portuguesa do Brasil é uma língua em aberto. O espanhol é uma saia justa. A grandeza de um autor da língua portuguesa está em saber controlar a língua. A de um autor de língua espanhola está em conseguir romper com ela. São duas posições inteiramente diferentes. O Jorge Amado diz que se deixa levar pela língua. Já o Gabriel García Márquez precisa romper com ela.*

BM: Por que a literatura espanhola teve maior penetração no mundo do que a brasileira?

RABASSA: *A geografia deve explicar isso. Porfirio Dias, o ditador do México, dizia: “Pobre México, tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos”. Os europeus veem a América Latina com os olhos dos americanos, que estão mais próximos do México e de Cuba. Seja como for, os melhores escritores que eu conheço são brasileiros – Machado de Assis, por exemplo. O que explica a maior penetração da literatura espanhola nos Estados Unidos é o contato maior que estabelecem. Isso, sim, é importante.*

BM: Autores como Jorge Amado e Gabriel García Márquez foram muito bem aceitos no mundo inteiro. Por quê?

RABASSA: *Vou responder com um clichê: escreveram bons livros. Além disso, existe o realismo mágico. O Jorge Amado faz a fantasia se tornar realidade, uma estátua adquirir vida. O engraçado é que a estátua é católica, e, quando se torna viva, passa a ser um orixá. Ou seja, o santo católico é morto, enquanto o africano é dotado de vida. Jorge Amado é um bom narrador, e Gabriel García Márquez também. As pessoas projetam as suas próprias histórias nas de Márquez, fazem interpretações.*

BM: Quais os maiores problemas que você encontrou ao traduzir do português e do espanhol para o inglês?

Que construções apresentam maior dificuldade na passagem para o inglês?

RABASSA: *É mais difícil traduzir do português por causa da liberdade dos brasileiros com a língua. Eles brincam com ela.*

BM: Talvez seja uma das razões pelas quais a nossa literatura é menos conhecida no mundo...

RABASSA: *Guimarães Rosa é intraduzível.*

BM: O Rosa foi traduzido para o inglês...

RABASSA: *Só que a tradução é ruim. O espanhol é mais fácil do que o português. Gabriel García Márquez disse mesmo que preferiu a versão inglesa de Cem anos de solidão ao original.*

BM: Estou aqui porque entrei numa livraria de Nova York, abri a sua tradução e fiquei extasiada ao ler a primeira frase... Mas, voltando à questão, gostaria de saber que problemas encontrou ao traduzir para o inglês.

RABASSA: *No caso do português, o vocabulário.*

Com Jorge Amado, foi complicado traduzir as palavras relativas ao sexo do homem. Em português, há muitos termos. Em inglês, não, e eu precisava ficar me repetindo...

BM: Isso porque a cultura de língua inglesa é puritana. A brasileira, não é.

RABASSA: *Verdade. Também é difícil traduzir as expressões populares. Elas não “passam” de uma língua para outra.*

BM: Isso acaso quer dizer que é mais fácil traduzir autores que não usam a língua popular?

RABASSA: *Claro. Um escritor que inventa, como Julio Cortázar, não é tão problemático. Porque a gente também pode inventar em inglês. Já as expressões idiomáticas a gente não traduz, porque o contexto social é diferente. Em inglês, por exemplo, nós usamos a palavra “bastard” para xingar alguém. Nas outras línguas, “bastardo” não é um xingamento. Em espanhol, é a palavra “cabrón” que serve para injuriar.*

BM: *Cabrón* quer dizer o quê?

RABASSA: *Um homem que foi traído pela mulher.*

BM: Cornudo.

RABASSA: *Isso mesmo, cornudo.*

BM: *Cabrón* é xingamento, em espanhol, porque, na cultura espanhola, a noção de honra é central. Há coisas que não podem ser traduzidas porque não têm o equivalente cultural. Um francês se ridicularizaria se dissesse *cabrón*. O ciúme não é bem-visto na França.

RABASSA: *Pois é.*

BM: O que o tradutor deve fazer para que a sua tradução seja boa?

RABASSA: *Primeiramente, fazer o significado passar para a outra língua.*

Depois, o espírito. Às vezes, uma palavra tem o mesmo significado e não tem o mesmo espírito. Em terceiro lugar, a tradução deve soar bem. Não é fácil conseguir isso tudo. O García Márquez escreve tão bem que é bem traduzido. O grande escritor indica ao tradutor a direção a ser seguida.

BM: O senhor também é professor de literatura. Na sua opinião, o que diferencia o escritor do crítico?

RABASSA: *O escritor não procede como o universitário, muda o texto como um artista, como um pintor põe as cores no quadro. O escritor está para o crítico como o pássaro para o ornitologista, que não pode voar.*

BM: Por isso, o crítico não tem como impor uma obra... O senhor já traduziu poesia?

RABASSA: *Só Vinicius.*

BM: Quais as grandes traduções do século XX para o inglês?

RABASSA: *As traduções dos clássicos são boas. Fico satisfeito com isso quando me valho delas para ensinar. São boas, porque as pessoas estão dando mais atenção para a tradução, que vai se tornando mais precisa e artística.*

BM: Há muitas escolas de tradução nos EUA?

RABASSA: *Não sei se a gente pode realmente ensinar tradução. Traduzir não é um ofício, mas uma arte. Podemos apenas ser bons guias, mas há departamentos de tradução no país inteiro.*

BM: E você tanto ensina literatura quanto tradução...

RABASSA: *Gostaria de ensinar a traduzir do português, porém não há alunos.*

BM: Como é a situação dos tradutores aqui?

RABASSA: *Está melhorando, só que existe hoje um problema comercial. Não há mais quem queira publicar traduções. Primeiramente, porque não vendem e, em segundo lugar, porque é preciso pagar pela tradução. É difícil introduzir um autor novo.*

BM: Na segunda metade do século XX, a literatura perdeu espaço. E agora, como vai ser?

RABASSA: *Posso ser negativo demais na resposta... Acho que a leitura vai se transformar em hábito de uma minoria.*

BM: O que a literatura dá nenhuma outra forma de expressão artística pode dar...

RABASSA: *A literatura faz pensar, porém as pessoas não estão mais tão interessadas nisso.*

BM: Então, só para os *happy few*...

DIRECTOR DO CENTRO JAMES JOYCE

ken monaghan

Ken Monaghan, nascido em 1925, é sobrinho de James Joyce, filho de May Joyce Monaghan, uma das irmãs mais jovens do escritor. Desde que se aposentou, em 1987, Ken se dedica em tempo integral ao James Joyce Centre, que fica na North Great George's Street, em Dublin. Embora conheça bem a obra de Joyce, o sobrinho se interessa sobretudo por sua família e pelas circunstâncias que contribuíram para formar o escritor. Fez muitas conferências na Irlanda e no exterior e foi membro honorário da Fundação Internacional James Joyce a partir de 1992, além de diretor do Centro. Depois de uma crise financeira que ameaçou sua continuidade, a partir de 2006, o James Joyce Centre passou a ser mantido pelo Ministério das Artes, Esportes e Turismo da Irlanda. Ken Monaghan foi membro do Conselho Diretor da instituição até seu falecimento, em setembro de 2010.

Bloomsday é o dia de Leopold Bloom, ou melhor, da comemoração da data em que o personagem de Joyce vive e revive no *Ulisses* a sua história: 16 de junho de 1904. Oficiosamente, é o dia em que Joyce conheceu Nora, a comemoração do encontro do escritor e da sua musa, a mulher originária de Galway.

Hoje, o Bloomsday é celebrado todos os anos em diferentes países e em mais de duzentas localidades, porque também é a data universal do amor que floresceu – *that has bloomed*. Tendo ido a Dublin para cobrir as comemorações, tive a ocasião de conhecer e entrevistar Ken Monaghan no pátio interno do James Joyce Centre.

O testemunho dele mostra como Joyce foi determinado durante sua infância e quão rejeitado antes de ser amado. Noutras palavras, evidencia a resistência do artista e a coragem que a arte requer.

Betty Milan: O senhor é sobrinho de James Joyce. Gostaria de saber o que sua mãe dizia sobre ele.

Ken Monaghan: *Cresci numa época em que o nome de Joyce era uma palavra feia na Irlanda. Minha mãe nos dizia que não devíamos negar que éramos parentes dele, mas também não precisávamos sair contando a verdade. Guardava todos os artigos publicados sobre Jim, porém raramente nos falava do irmão. As lembranças que minha mãe tinha da família eram penosas. Por causa do pai – que se tornara um alcoólatra –, a família foi obrigada a deixar o conforto e a segurança da zona sul de Dublin e ir para a zona pobre do norte. Num período de 11 anos – de 1893 a 1904 –, tiveram que se mudar 16 vezes. Saíam de madrugada para não pagar o aluguel.*

BM: Porém, alguma coisa sua mãe deve ter lhe contado...

MONAGHAN: *Contava o quão delicado Jim era com as meninas. Sempre deu a entender que não aprovava o fato de ele ter ido para Paris com Nora*

Barnacle, com quem só se casou muitos anos depois. Mamãe era muito religiosa.

BM: Quando foi que Joyce se casou com Nora?

MONAGHAN: *Em 1931, 27 anos depois de tê-la encontrado. E só se casou para legalizar a situação das crianças.*

BM: Joyce escrevia para sua mãe?

MONAGHAN: *Jim deixou a Irlanda e não manteve contato com as irmãs.*

BM: Mas há uma pessoa da família para quem ele frequentemente escrevia.

MONAGHAN: *Sim, uma tia, quando ele estava escrevendo Ulisses.*

Correspondia-se com tia Josefina e fazia perguntas como, por exemplo, quantas árvores há na frente da igreja ou onde está o senhor O'Brien etc.

BM: Qual a relação de Joyce com os pais?

MONAGHAN: *Quando criança, era muito ligado à mãe. Com o tempo, se afastou dela e passou a admirar o pai, que era o depravado mais bem-dotado da Irlanda. Minha mãe se referia ao pânico que tomava conta dos filhos quando o pai introduzia a chave na porta. Chegava bêbado, já batendo em todo mundo. Isso obviamente também marcou Joyce. Foi na infância e na adolescência que ele acumulou o material para as histórias, para os personagens...*

BM: Quais, por exemplo?

MONAGHAN: *Quase todos. O pai aparece em toda a obra de Joyce. Inspirou a maioria das histórias de Os Dublinenses. No Retrato do artista quando jovem, Stephen Dedalus descreve o pai como Joyce poderia descrever o seu: um tenor, um político, um ótimo companheiro, um contador de histórias... No Ulisses, o pai aparece das mais diversas maneiras – o som da sua voz, a atitude física... Ora inspira Bloom, ora Stephen Dedalus. Para fazer sua literatura, Joyce usou a própria família, os amigos.*

BM: Usava tudo para criar, a família, os amigos, a cidade de Dublin...

MONAGHAN: *Tudo.*

BM: Joyce acaso se afastou da mãe por causa da religiosidade dela?

MONAGHAN: *Só em parte. Jim dizia que Dublin paralisava a mente, que a Irlanda era dominada por uma Igreja de direita, autocrática. Queria escapar da família, da Igreja e da nação para criar a consciência da raça, como ele diz no fim do Retrato do artista quando jovem.*

BM: Que relação Joyce manteve com a mãe depois de se exilar?

MONAGHAN: *Com 20 anos, ao terminar a universidade, foi para Paris com o propósito explícito de estudar medicina. Pretendia sobreviver escrevendo para o jornal e dando lições de inglês. A mãe ficou em Dublin sem dinheiro, com nove crianças e um marido bêbado. Não obstante, Jim escrevia pedindo ajuda. Dizia, por exemplo, que não comia havia cinco dias e estava morrendo de frio por não ter como pagar o aquecimento. A mãe fazia o possível e o impossível e mandava um dinheirinho, que ele imediatamente gastava para ir ao teatro. Depois, escrevia para ela sobre a peça a que havia assistido. Com o tempo, a relação dos dois foi se tornando demasiado insatisfatória. Numa das suas cartas, a mãe escreve que lamenta tê-lo decepcionado, não ter entendido o que ele queria dela. Desculpa-se no fim e acrescenta que é mesmo burra, como ele frequentemente dizia.*

BM: Joyce era tão sádico com a mãe quanto o seu pai. Sádico como Stephen Dedalus no *Ulisses*.

MONAGHAN: *Sim, tratava-a com desprezo, como aliás as outras mulheres depois, as que o sustentavam.*

BM: Era sádico por se identificar com o pai...

MONAGHAN: *O pai era um grande contador de histórias e profundamente irreverente. Havia uma admiração recíproca, mas, quando Jim foi embora com*

Nora, o pai ficou com raiva, e eles romperam. Depois, voltaram a se comunicar, mas a partir de 1912 não se encontraram mais.

O pai ficou na miséria, escrevia para o filho pedindo uma libra, que Jim às vezes mandava, às vezes não.

BM: Ou seja, ele fazia com o filho exatamente o que este fazia com a mãe, era a mesma conduta.

MONAGHAN: *Sim, exatamente a mesma. Jim escrevia para o pai prometendo uma passagem para Paris, só que não cumpria a promessa. Quando o pai morreu, aos 82 anos, Jim ficou abaladíssimo. Nessa época, ele já bebia muito e manifestou abertamente o seu sentimento de culpa. Porque, embora tenha rejeitado o catolicismo, nunca se livrou desse sentimento tão irlandês.*

BM: Pensei nisso ao reler o monólogo de Molly Bloom, porque Molly não é realmente livre. Para ela, o sexo e o amor estão completamente separados. E os homens são ruins. Acho que Nora inspirou Molly bem menos do que a mãe de Joyce, cuja relação com o sexo oposto só podia ser ruim.

MONAGHAN: *Claro.*

BM: O senhor é um independente, não levou em conta a recomendação da sua mãe e se tornou diretor do James Joyce Centre. Como foi que isso aconteceu?

MONAGHAN: *Sempre me interessei pelo escritor. Li Dublinenses quando tinha 18 anos, Retrato do artista quando jovem, aos 20. Não li Ulisses durante muitos anos, porque não era possível conseguir um exemplar aqui em Dublin. Quando, enfim, adquiri um, fiz 12 tentativas de ler antes de conseguir.*

BM: Tentava e não conseguia, porque queria entender tudo.

MONAGHAN: *Certamente. E eu hoje aconselho as pessoas a irem em frente, entendendo ou não. Li o Ulisses muitas vezes. Cada vez a gente encontra algo novo.*

BM: É por isso que o senhor ama Joyce?

MONAGHAN: *Não disse que amo Joyce, eu gosto da escrita dele.*

BM: Seja como for, o senhor serve à causa do escritor.

MONAGHAN: *Sim, porque cresci numa Irlanda onde Joyce era rejeitado. Lembro de duas tias minhas, duas mulheres pequenas e frágeis, que morriam de medo de que o parentesco com Joyce fosse descoberto. Porque ele era muito malvisto na cidade.*

BM: Quando o senhor começou a trabalhar no James Joyce Centre?

MONAGHAN: *Quando me aposentei. Eu antes trabalhava em banco. Fui convidado por David Norris,¹⁵⁵ que é um especialista em Joyce. Foi ele quem salvou esta casa.*

BM: A casa foi escolhida para ser o Centro por causa do dançarino que inspirou um dos personagens do *Ulisses*, não é?

MONAGHAN: *A casa estava para cair, e David Norris disse ao governo que, se lhe dessem a casa, ele faria o Centro com outros amigos. Foi depois disso que descobrimos a história do dançarino.¹⁵⁶*

BM: Como o senhor explica que Joyce tenha conseguido tantos mecenas?

MONAGHAN: *Não sei. Várias mulheres o apoiaram, e Sylvia Beach¹⁵⁷ enfrentou muitos problemas para publicar o *Ulisses*. O mais impressionante é que Joyce nunca as tratou bem.*

BM: Num certo sentido, ele considerava que era obrigação delas ajudar. Porque ele tinha uma missão. Qual a relação do neto de Joyce com a obra?

MONAGHAN: *Ele é o legatário dos direitos e é muito complicado. Prefiro não tocar nesse assunto.*

BM: Que relação existe entre Joyce e Shakespeare?

MONAGHAN: *Quando eu ouço certas falas de Hamlet ou Macbeth, tenho a sensação de que foram escritas hoje. Quando leio Joyce, tenho a impressão de ter encontrado o personagem num pub. Joyce era um gênio. Terminou Dublinenses quando tinha 25 anos e, com essa idade, já tinha feito a primeira versão do Retrato.*

BM: O governo apoia o Centro?

MONAGHAN: *Melhor dizer que sim.*

Mas o governo só financia o programa educacional.

O mais resulta de mecenato.

BM: Desde quando o Bloomsday é celebrado aqui?

MONAGHAN: *A primeira vez foi em 1954, quando cinco escritores, entre os quais Flann O'Brien, resolveram fazer a celebração. Partiram a cavalo de Marcelo Tower – onde se passa o primeiro capítulo do Ulisses – com o propósito de ir longe, mas as tentações, os pubs, eram tantos no caminho que a coisa desandou. Em 1982, no centenário, houve outra celebração. Só nesta última década é que o Bloomsday passou a ser festejado todos os anos.*

BM: Será que o dia é comemorado porque o dia de Bloom no *Ulisses* também é o dia em que Joyce e Nora se encontraram? O que eu quero dizer é que Bloomsday também é a celebração do amor.

MONAGHAN: *Trata-se de uma interpretação maravilhosa. Isso não tinha me ocorrido. O Ulisses foi um presente que Joyce deu a Nora. Não há muitas mulheres que receberam um presente assim, não é?*

BM: Quantas pessoas participam da comemoração?

MONAGHAN: *Cada vez mais gente.*

Temos notícia de duzentas celebrações no mundo.

Só no Brasil há quatro.¹⁵⁸

ANNEXO

o parlamento internacional dos escritores

A maioria das entrevistas aqui reunidas foi realizada entre 1992 e 1995, período em que surgiu e se estabeleceu o Parlamento Internacional dos Escritores (PIE). A instituição, criada em 1993, resultou da transformação de uma tradicional reunião internacional de escritores organizada por Christian Salmon na cidade francesa de Estrasburgo, o Carrefour de la Littérature (“Confluência da Literatura”), em uma associação destinada a defender a liberdade de expressão e também a garantir a segurança física de escritores em perigo de vida. Era a reação à *fatwah*, a condenação à morte, lançada contra o anglo-indiano Salman Rushdie (1989) e ao chocante assassinato de Tahar Djaout (1993). Sob a presidência do próprio Rushdie (1994-1997) inicialmente e depois do nigeriano Wole Soyinka (1997-2000) – o primeiro Prêmio Nobel da África negra – e do americano Russell Banks (2000-2003), a organização logo instituiu cidades-refúgios, dispostas a abrigar e proteger autores perseguidos em seus países, e desenvolveu pesquisas sobre as formas de censura. Foram criados dois órgãos de comunicação e difusão global: a revista *Autodafé*, publicada em oito línguas simultaneamente, e o *site* homônimo, para pôr em circulação as obras censuradas. Em 1994, a reunião aconteceu em Lisboa, onde cobri o encontro como enviada especial do jornal *Folha de S. Paulo*. Na ocasião, entrevistei vários escritores sobre a importância do organismo que os congregava. Daí a inclusão, anexa, dos artigos publicados no jornal sobre o Parlamento Internacional dos Escritores e a sua reunião em Portugal. Em 2003, no encontro de dez anos de seus membros, a organização se autodissolveu. Em 2005, o PIE

voltou a manifestar-se em favor da libertação da jornalista francesa Florence Aubenas, sequestrada em missão no Iraque. Desde então, Christian Salmon, ex-secretário-geral e depositário da documentação do PEI, faz manifestações pontuais com base na ideia fundadora da organização.

1.

Em 1989, Salman Rushdie, já consagrado como escritor, publica *Os versículos satânicos*. Sob o pretexto de que ele blasfemou contra o islã, o aiatolá Khomeini o condena à morte. Quem leu o romance sabe que Rushdie trata a modernidade ocidental com o maior ceticismo e mostra mesmo como os textos sagrados do islã são aviltados pela televisão e a publicidade.

Isso não o inocentou diante do espírito teocrático, para o qual abordar os textos sagrados num romance é pior do que qualquer ataque direto, precisamente porque, sendo contrário à afirmação de uma verdade única, o romance não permite àquele espírito se defender.

O caso do autor de *Os versículos satânicos* evidencia que a arte do romance pode estar ameaçada, porque o direito à ambiguidade e ao enigma está em perigo.

Depois da condenação de Rushdie, que passou a viver na clandestinidade, em junho de 1993 vários escritores são assassinados na Argélia. Diante desses crimes, um grupo de cinquenta escritores e intelectuais europeus e americanos, apoiando-se numa proposição do sociólogo francês Pierre Bourdieu, propõe a fundação de um Parlamento Internacional dos Escritores. O apelo é enviado a mais de duzentos escritores do mundo inteiro e aceito unanimemente.

Reivindicando a autonomia da literatura em relação aos diferentes poderes e insistindo na necessidade de uma estrutura capaz de organizar um movimento de solidariedade internacional, o grupo funda, ainda em novembro de 1993, o Parlamento Internacional dos Escritores.

O trabalho do Parlamento exige uma instância de deliberação e de execução. Isso resulta na criação de um conselho presidido por Salman Rushdie e composto por Adonis (poeta libanês), Breyten Breytenbach (escritor sul-

africano), Carlos Fuentes (escritor mexicano), Édouard Glissant (escritor martinicano), Jacques Derrida (filósofo francês), Pierre Bourdieu (sociólogo francês) e Toni Morrison (escritora americana). Salman Rushdie então redige uma Declaração de Independência, a carta de princípios do Parlamento:

Os escritores são os cidadãos de muitos países – o país limitado e ladeado pelas fronteiras da realidade observável e da vida cotidiana, o reino infinito da imaginação, a terra semiperdida da memória, as federações do coração simultaneamente incandescentes e geladas, os estados unidos do espírito (calmos e turbulentos, largos e estreitos, regulados e desregulados), as nações celestes e infernais do desejo e, talvez a mais importante das nossas moradas, a república sem entraves da língua. São esses países que o nosso Parlamento dos Escritores pode, sinceramente e com humildade, assim como com orgulho, pretender representar. Em conjunto, eles englobam um território bem maior do que o jamais governado por qualquer potência terrestre; no entanto, as suas defesas contra essa potência podem parecer muito fracas.

A arte da literatura exige, como condição essencial, que o escritor possa circular entre aqueles numerosos países como bem entender, sem necessidade de passaporte ou visto, fazendo o que quiser com eles e consigo mesmo. Nós somos mineiros, ourives, homens sinceros e mentirosos, bufões e chefes, mestiços e bastardos, pais e amantes, arquitetos e demolidores. O espírito criador, por natureza, não tem limites nem fronteiras, rejeita a autoridade dos censores e dos tabus. É por essa razão que ele é frequentemente tratado como inimigo por potentados fortes ou insignificantes, os quais atacam a arte por construir imagens do mundo que ferem ou sabotam as suas próprias representações, mais simples e menos francas.

No entanto, não é a arte que é fraca, os artistas é que são vulneráveis. A poesia de Ovídio sobreviveu; a vida de Ovídio foi miserável por causa dos poderosos. A poesia de Mandelstam continua viva; o poeta foi assassinado pelo tirano que ele ousou nomear. Hoje, no mundo inteiro, a literatura continua a se opor à tirania – não de maneira polêmica, mas negando-lhe a autoridade, trilhando o seu

próprio caminho, declarando a sua independência. O melhor da literatura ficará, mas nós não podemos esperar do futuro que ele a libere das cadeias da censura. Muitos autores perseguidos também sobreviverão, de uma ou de outra maneira, mas nós não podemos esperar em silêncio o fim de sua perseguição. O nosso Parlamento dos Escritores existe para lutar pelos escritores oprimidos e contra todos os que os perseguem – eles e as suas obras – e para renovar incessantemente a declaração de independência, sem a qual a escrita é impossível; e não somente a escrita, mas o sonho; e não somente o sonho, mas o pensamento; e não somente o pensamento, mas a própria liberdade.

Os membros do Parlamento Internacional dos Escritores têm como princípios de sua ação a independência em relação aos poderes políticos, econômicos, midiáticos e de todas as ortodoxias; o internacionalismo fundado no conhecimento e no reconhecimento da diversidade das tradições históricas; a dedicação às ações universais, concebidas e decididas em comum. Os objetivos do Parlamento devem ser determinados por todos os seus membros. Em face da multiplicação dos atentados à liberdade de criação, ele visa a intensificar a consciência dos criadores e a defesa dos interesses comuns; proteger as línguas e as culturas minoritárias ou oprimidas (ensino, acesso à publicação etc.), a liberdade real de expressão (contra a censura), os instrumentos de produção e difusão (edição, revistas, política de tradução) e todas as instituições direta ou indiretamente ligadas aos produtores culturais e às suas condições de trabalho. Para romper o isolamento dos escritores, o Parlamento se vale de uma rede-fax internacional que funciona entre os membros e também pode convocar rapidamente conferências de imprensa e manter tribunas livres nos jornais do mundo inteiro. Através de uma rede de cidades-refúgios, solidariza-se com os escritores ameaçados nos seus países ou condenados ao exílio.

2.

Tendo em vista a discussão dos princípios, objetivos, formas de ação e organização, o Parlamento Internacional dos Escritores se reúne de 28 a 30 de setembro de 1994 em Lisboa. Entre os participantes estão Édouard Glissant, Eduardo Lourenço, Hélène Cixous, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu e Toni Morrison.

A reunião ocorre na Fundação Gulbenkian, sem a presença esperada do Prêmio Nobel de Literatura de 1986, o nigeriano Wole Soyinka. Apesar das pressões exercidas pelos presidentes da França e de Portugal, o governo da Nigéria se recusa a dar um passaporte para o escritor, cuja ausência no Parlamento é mais uma prova da necessidade deste.

A seguinte mensagem é enviada por Soyinka aos colegas reunidos em Lisboa: “Devemos continuar a luta contra os atentados à liberdade de expressão. O meu país, dirigido por uma ditadura militar que usurpou o poder, atravessa uma situação difícil. Entristece-me não estar com vocês, e eu agradeço a solidariedade... Queiram transmitir a minha simpatia a Taslima Nasreen, cuja luta eu apoio inteiramente”.

Protegida por forte esquema de segurança, Taslima Nasreen, condenada à morte pelos fundamentalistas de Bangladesh, comparece ao Parlamento no segundo dia de reunião e faz um depoimento comovente. “Comparada aos grandes escritores, eu não sou ninguém. Só o que posso dizer é que sou diferente. Sou inteiramente eu mesma, uma viajante solitária... O adjetivo ‘burra’ é aplicado às mulheres de Bangladesh, independentemente da inteligência e da cultura que tenham, e eu resolvi falar pelas ‘burras’... Na verdade, eu hoje sou um pretexto para que os fundamentalistas continuem a fazer das mulheres do meu país cidadãs de segunda categoria... Não sei o que a minha poesia vale, mas sei que as ‘burras’ do meu país sabem que eu escrevo para elas”.

Salman Rushdie, presidente do Parlamento, alega uma razão literária para não comparecer: a escrita de um novo livro. Conclui sua mensagem lembrando que os colegas reunidos em Lisboa não serão julgados pelas suas palavras, e sim pelos seus atos.

O Parlamento se encerra com um protesto oficial contra o governo nigeriano e uma série de resoluções.

Primeiramente, considerando que os povos de Ruanda são vítimas do crime de genocídio – no sentido expresso pela Convenção da ONU de 1948 –, exigir o estabelecimento imediato dos mecanismos jurídicos necessários ao julgamento dos autores desses crimes contra a humanidade.

Em segundo lugar, tudo fazer para que os intelectuais argelinos perseguidos sejam recebidos nas universidades e nas instituições de ensino dos países democráticos.

Em terceiro, enviar uma missão ao Timor-Leste para saber qual a situação dos intelectuais no país.

Finalmente, ampliar a rede de cidades-refúgios de que já fazem parte Amsterdã (Holanda), Berlim (Alemanha), Estrasburgo (França) e Helsinque (Finlândia).

3.

O único Parlamento ao qual o presidente não comparece alegando razões estritamente literárias é o dos escritores.

Mas o Parlamento Internacional dos Escritores não é único apenas porque a escrita justifica a ausência. Também o é porque o presidente, Salman Rushdie, pôde dizer, na sua mensagem, que os membros, todos escritores, serão julgados pelas suas iniciativas, e que talvez seja salutar não serem julgados pelas palavras, e sim pelos atos.

A unicidade daquele Parlamento, que se forma em nome da liberdade literária e contra o dogmatismo religioso ou ideológico, decorre do fato de que o paradoxo pode vigorar, e a seriedade não exclui o riso, que é próprio do homem, como dizia Rabelais. A mensagem de Rushdie serve para situar o Parlamento no campo a que pertence – o da literatura – e justificar a existência de um “contrapoder” ou uma “multinacional crítica”, conforme definição do Parlamento por Pierre Bourdieu.

Trata-se de um contrapoder necessário num tempo em que a palavra “liberdade” se tornou um perigo, e o escritor precisa se engajar para não ser vítima da tirania dos mestres do silêncio.

Apesar de um incidente que poderia ter sido evitado com a imprensa – injustamente afastada da assembleia no dia em que Taslima Nasreen comparece –, o encontro é um sucesso, porque, entre as suas resoluções, está a de fazer a ONU reconhecer que a palavra “genocídio” deve ser aplicada a Ruanda. Tal reconhecimento não apenas tornará obrigatório o julgamento dos responsáveis, como ainda imprescritíveis os crimes cometidos. Um sucesso, porque os escritores agiram como escritores, intervieram de modo eficaz na realidade, valendo-se da virulência das palavras.

Para saber o que pensavam os parlamentares reunidos em Lisboa sobre a contribuição possível do Parlamento e a questão da censura nos respectivos países, entrevistei vários membros presentes: Eduardo Lourenço, autor de *O labirinto da saudade*, Prêmio Europeu do Ensaio em 1988; o romancista José Saramago; Hélène Cixous, ensaísta e ficcionista, autora de *A hora de Clarice*

Lispector; o filósofo Jacques Derrida; Édouard Glissant, poeta martinicano; Assia Djebar, romancista argelina exilada na França; Adonis, poeta libanês; Bei Dao, a grande voz da dissidência literária chinesa, exilado nos Estados Unidos. Segue o texto da entrevista.

Betty Milan: Qual pode ser, na sua opinião, a maior contribuição do Parlamento Internacional dos Escritores?

Eduardo Lourenço: *Não se deve esperar uma intervenção que tenha efeitos imediatos, como a dos políticos. Os escritores aqui reunidos pretendem alertar a comunidade internacional sobre os ataques sofridos pela liberdade de pensar e de escrever em vários países do mundo. Os exemplos mais célebres e trágicos são os de Rushdie e Nasreen. O nosso protesto é de ordem moral, temos a obrigação de defender uma das grandes tradições da nossa civilização, que é a da liberdade de expressão.*

José Saramago: *A contribuição vai depender do eco que o Parlamento possa ter na opinião pública. Podemos dizer coisas importantes, tomar grandes decisões, mas, se não houver repercussão... Tudo depende da capacidade que o Parlamento tiver de transmitir as suas ideias à imprensa, ao rádio e à televisão. Não sei se os jornalistas estão conscientes da grande responsabilidade que têm.*

Hélène Cixous: *O simples fato de conseguir reunir escritores em torno do tema da defesa da liberdade é extraordinário e já é uma contribuição. Isso nunca havia sido feito. Os grandes escritores que vivem em países não democráticos são todos defensores da liberdade de pensamento e de expressão. O fato de o governo nigeriano ter impedido Wole Soyinka, Prêmio Nobel de Literatura, de vir a este Parlamento é um indício da importância do escritor na sociedade contemporânea. Osip Mandelstam, um dos grandes poetas russos, que foi deportado em 1938 e morreu num campo de concentração, dizia que o poeta é uma das pessoas mais importantes do mundo, porque pode ser preso por causa de um poema.*

Jacques Derrida: *Contribuição? Já protestamos contra o que o governo nigeriano fez a Wole Soyinka. Ontem escutamos Taslima Nasreen. Amanhã, vamos anunciar um certo número de resoluções e, entre as medidas concretas, o prosseguimento da política de cidades-refúgios. Daqui por diante, pretendemos informar a imprensa sobre um grande número de perseguições a intelectuais, de modo a poder agir sobre os países. Queremos nos organizar para descentralizar o Parlamento e ter reuniões em vários lugares do mundo. Ademais, vamos refletir sobre o que está acontecendo com a democracia, com os direitos do homem... Sem a reflexão filosófica, a nossa ação poderá se tornar repetitiva.*

Édouard Glissant: *A maior contribuição do Parlamento é a sua natureza, o fato de ser verdadeiramente internacional, e não apenas uma emanção das ideias europeias. Acontece que ele nasceu na França, depois do encontro do Carrefour des Littératures de Estrasburgo... O Parlamento deve corresponder à situação real do mundo, que é o objeto mais importante da literatura. O que se passa hoje, essa espécie de mistura extraordinária das culturas, muda as mentalidades. É preciso que tenhamos consciência de que cada comunidade deve preservar sua identidade, não devendo se perder numa espécie de magma universal, mas tampouco se fechar sobre si mesma.*

Assia Djebar: *No quadro do Parlamento já existe uma rede de cidades-refúgios, o que é uma contribuição. Nós, aqui, vamos escutar escritores que vêm de países onde há perseguições e, depois, a partir de informações confiáveis, discutiremos o que fazer. Temos que ir em direção a coisas mais concretas.*

Adonis: *O que faz a identidade de uma cultura é a criação. Se os criadores são oprimidos, a cultura e o povo também o são. A contribuição do Parlamento é defender a liberdade de criação.*

Bei Dao: *A maior contribuição é a reunião de escritores do mundo inteiro, o encontro, independentemente do país de origem, da língua, da religião.*

Betty Milan: *Que temas poderiam implicar censura se fossem abordados no seu país?*

Eduardo Lourenço: Não temos aqui, em Portugal, conflitos de ordem religiosa, ética ou biológica suficientemente dramáticos para que a censura se exerça. Mas no passado já houve até caso de escritor condenado à morte. Durante a Inquisição, o nosso grande autor dramático, o Judeu, brasileiro de origem, acabou na fogueira. Durante a ditadura de Salazar, a criação esteve submetida ao olhar vigilante da censura.

José Saramago: O único caso que eu conheço de perto é o meu. O evangelho segundo Jesus Cristo havia sido selecionado para um prêmio europeu, mas o governo considerou que o meu livro ofendia o povo português nas suas crenças, na sua religião. Isso é completamente idiota, claro.

Hélène Cixous: Existe na França uma censura infinita no que diz respeito às mulheres. A misoginia está sempre presente. Todas as mulheres que escrevem sabem disso.

São barradas nos jornais, mal recebidas.

No que diz respeito ao lugar da mulher na nação, a França se encontra em décimo terceiro lugar, e só há 5% de mulheres na universidade.

Jacques Derrida: Na França, não existe censura explícita. Ela é mais sutil. O escritor corre o risco de não poder publicar, de não publicar na editora em que desejaria fazê-lo. Existem barreiras editoriais, grupos de pressão poderosos.

Édouard Glissant: A situação nas Antilhas francófonas é muito particular. Eu diria que não se trata de censura, porém de autocensura. A assimilação dos modos de vida franceses é tão profunda que o aparelho de Estado francês não precisa censurar.

Assia Djebar: Atualmente, a violência é tal na Argélia que qualquer intelectual, mesmo que não tenha se engajado no combate político, está ameaçado de uma ou de outra maneira. O que determina a censura não é o tema. Você é julgado pela língua na qual se exprime. Os que nos ameaçam são os que querem uma unicidade da língua. Eu posso ser perseguida só porque escrevo em francês; outro, por escrever em berbere; e mesmo o que escreve em árabe, mas o faz no árabe do povo, também pode ser objeto da violência. Só está livre o que usa o árabe acadêmico. É um estado de pré-fascismo. Youssef Sebti, que escrevia em francês e no árabe da cultura popular, foi barbaramente assassinado.

Adonis: *A censura não é causada pelo tema. Na verdade, podemos abordar qualquer tema. O que conta é o “como” – como o tema é abordado.*

Bei Dao: *Na China, só é censurado o que possa comprometer o governo ou o partido. No mais, tudo pode ser dito. São as questões de mercado que tornam a vida do escritor particularmente difícil na China hoje.*

posfácio

*Gérard Lebrun*¹⁵⁹

A entrevista de uma personalidade literária é um gênero perigoso. Entrevistado com respeito excessivo, o escritor nada dirá de novo sobre si mesmo. Se, ao contrário, ele for submetido a questões indiscretas, responderá furtando-se, querendo se livrar o quanto antes do importuno. Admiro o fato de que Betty Milan, entrevistadora debutante, tenha evitado os dois perigos. Nem conformista nem agressiva, nem ingênua nem pedante, empenha-se em obter uma quantidade de confidências suficiente para conferir ao autor a proximidade que desperta vontade de ler – e de reler.

Seu empenho nem sempre é recompensado. Em alguns raros casos (e eu deixo ao leitor a tarefa de apontá-los), a corrente simplesmente não passa. A entrevistadora nada tem a ver com isso. É o autor que recusa a ideia de se autocomentar, decerto imaginando que o seu texto basta a si mesmo e a glosa implicaria sobretudo o risco de um mal-entendido. Tal posição (a de Nathalie Sarraute, que merece todo o meu respeito) é perfeitamente defensável – e não há por que se irritar com um entrevistado que, de quando em vez, evita certas questões.

Sempre que não topa com uma retração de princípio – caso mais frequente –, Betty Milan consegue mostrar o interlocutor na sua melhor forma. A entrevista com Jean d’Ormesson, cuja autoironia dá prazer, é um exemplo feliz disso. Aposto que mais de um leitor vai achar que é demasiadamente curta e desejará conhecer melhor esse “aristocrata” da República das Letras, com talento demais para ser maldoso. Obrigado a ele e a Betty Milan pela lufada de século XVIII... Excelente também a franqueza de Jean-Claude Carrière falando com paixão e precisão do seu ofício de roteirista...

E por aqui eu paro. A ideia de dar ibope não me agrada. Não menciono as entrevistas que preferi ou teria preferido citar. Só quero dizer que a habilidade de Betty com frequência conduz o autor a falar de si com lealdade e sem a pretensão de mostrar que é sério. D’Ormesson, Carrière, Françoise Sagan e outros mais (a lista completa eu obviamente não vou dar, porque não sou de cometer gafe tamanha) entraram no jogo graças a uma interlocutora que soube evitar tanto as banalidades midiáticas quanto os chiliques do salão Verdurin.¹⁶⁰

A que gênero pertencem os textos que lemos? Melhor não os considerar decorrentes do jornalismo. Seria supor que o “jornalismo” é um gênero literário, quando é um modo de difusão que inclui vários gêneros – do panfleto à filosofia política, passando pela crítica literária... sei lá eu. Talvez possamos incluir este livro na última categoria: “uma crítica literária dialogada”.

As entrevistas que lemos são tão estimulantes quanto os melhores *lundis* de Sainte-Beuve. Nestes tempos

pós-estruturalistas, o elogio poderia parecer uma agulhada na autora. Não tenho semelhante intenção, pois insisto no não conformismo a ponto de pensar que, se reinserirmos uma obra na biografia do autor, em nada diminuimos a sua consistência e ainda a tornamos mais interessante. Talvez já esteja na hora de rever o processo instruído e julgado por Proust contra Sainte-Beuve.¹⁶¹ A

“crítica literária” que se recusa (ou se recusaria) a renegar Sainte-Beuve só é arcaica para quem considera arbitrariamente que a análise das obras literárias é da alçada exclusiva dos técnicos do texto – tão drástica é essa posição que a própria noção de “autor” acaba passando por vetusta, sendo a de “sensibilidade” simplesmente dispensada. Nem todos os inovadores consagrados da literatura esposam essas ideias extremadas. Mas o que é um bom crítico literário? Eis a resposta de uma das interlocutoras de Betty Milan:

É preciso que ele seja muito sensível à escrita em si, que saiba exprimir o que sente no contato com um livro e se aproxime do que o livro pretende dizer. O crítico deve ter a sensibilidade muito aguçada. Isso vale para cada um dos livros que lê...

Quem disse isso não é uma cronista de revista bem-comportada, é Nathalie Sarraute. Porque a subversão eficiente precisa bem menos do terrorismo intelectual – a arma do pobre – do que se imagina. Agora que as polêmicas acirradas dos *sixties* pertencem à história literária, talvez já tenha chegado o momento – aqui também – de rever as acusações feitas a uma “velha guarda”... literariamente incorreta. Os métodos de análise ditos “estruturalistas” são úteis, na medida em que acabaram com a psicologia sumária (e possivelmente ingênua), que era a praga dos estudos literários na França ainda nos anos 1950. Podemos, no entanto, duvidar dos limites da competência desses métodos quando o crítico ou o hermeneuta que os dogmatizou proíbe “que se considere o que um livro pretende dizer” – um livro ou mesmo uma página. Ou, então, quando um estudante, em geral bem-formado, acredita ter analisado uma argumentação cerrada de Nietzsche ou de Bergson, meditando sobre a alternância das formas interrogativas e assertivas num determinado fragmento. Quando o examinador sou eu, fico profundamente insatisfeito... No terreno literário, a situação não é diferente. É tão lamentável aí considerar indigna de interesse teórico a identificação dos afetos novos que o romancista procura despertar quanto negligenciar, num texto filosófico, o conceito novo que o autor, com maior ou menor dificuldade, tentava introduzir.

Diante das proezas dos técnicos do texto, a gente se sente até mal ao lembrar que os autores (de filosofia) também provavam que uma tese era insustentável ou reformulavam um problema mal-enunciado para indicar a futilidade intrínseca das “soluções” que se acreditava necessário dar a ela – em suma, “querer dizer algo de importante”, fulgurante às vezes e preciso sempre. Quando o comentarista procura dar conta de um enfoque inovador (e as inovações estilísticas não são mais do que um dos aspectos), precisa se valer, num ou noutro momento, de uma documentação de ordem histórica – história de um espírito, história das suas leituras, história social... Assim, tanto a teoria literária quanto a história da filosofia obrigam quem não optou pelo espírito de seita a honrar as prescrições metodológicas, que, frequentemente, só foram consideradas trivialidades por se ter uma ideia assepsiada do que devem ser a literatura e a filosofia.

Fiquemos, agora, só com as obras de ficção, porque Betty Milan nos apresenta sobretudo os escritores. Escrever um romance talvez seja fazer surgir um “mundo” – e que mundo? *Welt* ou *Umwelt*?¹⁶² Em alemão, seria necessário precisar... – ou retraçar um novo “horizonte”.

Porém, não seria também – e necessariamente – fazer obra de cronista? Tahar Ben Jelloun não tem vergonha de lembrar essa trivialidade:

Em todo romance existe o projeto de fazer o retrato de uma sociedade. [...] Cada livro introduz uma parte do universo. Em O homem rompido, eu falo da corrupção. Em outro, eu falo da condição feminina; em mais outro, da história. Com tudo isso, a gente chega a ter uma ideia do que é o Marrocos hoje.

Eis aí um primeiro elemento de um eventual “pró-Sainte-Beuve”. As informações obtidas sobre a experiência de um escritor não nos impedem de apreciar a especificidade literária da sua obra, não incitam forçosamente a uma curiosidade “psicologizante”, que mutilaria de saída o alcance do trabalho. Já não estaria em tempo de desconfiar da condescendência de princípio em que a instância “psicológica” é mantida pelos puristas da literatura? As filosofias das essências e, posteriormente, das estruturas expandiram demais a superfície a *priori* pouco fecunda ou maldita do “psicologismo”...

Sem atentar para os afetos que se formaram no escritor e depois para a maneira como um projeto ainda rudimentar foi remanejado à medida que a intriga e o contexto se definiam, como compreender a constituição de um gênero que nós “abstratamente” chamamos de “ficção”? Ou compreender que tantas experiências singulares tenham se ajustado a um modo de expressão, se só examinarmos tal modo considerando que as experiências são anedóticas, dignas apenas de algumas linhas na introdução de uma edição escolar? O biográfico, o psicográfico merecem mesmo tamanho desdém?

Que eu saiba, foi pela profusão e pela precisão da documentação biográfica que muitos volumes da Pléiade¹⁶³ despertaram de novo o interesse do público por autores contemporâneos consagrados (Colette, Faulkner...).

Betty Milan realiza um trabalho comparável quando, por exemplo, leva Patrick Grainville a dizer o que o Brasil lhe deu e de que forma a caução do “tropicalismo” o liberou do modelo da narrativa neoclássica, ainda tão presente no imaginário francês.

“As entrevistas do livro acaso são, do seu ponto de vista, pesquisas de fontes, amostras do ‘método de Lanson’?”¹⁶⁴

A isso eu responderia primeiramente que seria um cumprimento à autora, pois o método de Gustave Lanson, que foi levianamente desvalorizado, é uma etapa indispensável da compreensão literária – pelo menos quando esta não se reduz a um jogo combinatório “textual”. Mas o prazer que eu tenho de mexer com as ideias estabelecidas não me fará deixar Betty Milan em companhia de Sainte-Beuve e de Lanson. O que, aliás, não seria infamante, porém não daria conta do seu modo de proceder.

Pelo deslindamento dos fatos, ela busca encontrar a gênese de uma voz – de uma “musiquinha”, como dizia Céline¹⁶⁵ –, quer saber como os acasos e a tenacidade se entrelaçam para formar um timbre, que o leitor acaba reconhecendo entre mil – uma singularidade literária. Seu interesse pela vida e pelas opiniões do escritor não o aprisiona no individual. Trata-se de um recurso para chegar às singularidades que fizeram de um tal indivíduo uma voz literária – a distinção deleuziana¹⁶⁶ entre os dois termos é útil aqui. Isso deve nos servir para evitar um contrassenso sobre o título do livro. *A força da palavra* de que aí se trata não diz respeito ao diálogo transcrito nas páginas, e sim às palavras pronunciadas pelas vozes eminentemente singulares, cuja origem as entrevistas procuram encontrar. Inseparabilidade da experiência de vida – se não da experiência cotidiana e do fazer literário. Essa ideia, que parece nortear sempre a entrevista, é ilustrada mais de uma vez. Considere-se a página comovente em que Nathalie Sarraute diz que a escrita não deve procurar a beleza, e sim, modestamente, procurar não perder o contato com “a sensação”. E também vale a pena considerar as entrevistas com as biógrafas-escritoras, que escolhem como tema literário a vida de um personagem excepcional (Maradona, Eva Perón, Marguerite Yourcenar). Depois de ler Alicia Dujovne Ortiz, biógrafa de Evita, ou Michèle Sarde, biógrafa de Yourcenar, a gente já não precisa mais repetir que a verdade, às

vezes, ultrapassa a ficção, porque a vida verdadeira, sem acréscimos hagiográficos, já era ficção, modelagem voluntarista de si mesmo.

O mármore aí se esculpe numa estátua, que depois fica esperando o seu Plutarco.¹⁶⁷ Sabe-se lá onde começa a literatura, onde termina a vida, quando se evoca Yourcenar, exilada altivamente na sua ilha, correndo mundo assim que a última amarra afetiva se rompeu. Ou quando a biógrafa “conta” a história de Evita, morena bastarda e desprezada nos seus primórdios, loira fictícia depois, vestida por Dior e metamorfoseada em madona... entre santa e demagoga, na sua volta da Europa, levitando certamente para além do bem e do mal (não posso deixar de recomendar especialmente as páginas sobre ela).

A essa espécie de monstros sagrados Hegel chamava de “grandes figuras plásticas”,¹⁶⁸ porém só as encontrava na Grécia antiga – antes que a modernidade tivesse demarcado a fronteira entre o real e o imaginário, fronteira que a nossa autora prefere deixar indecisa. O que a apaixona é o imaginário no coração do dia a dia, o vivido que o talento, com uma vara de condão, promove à dignidade de imagem. Não acreditemos no que Hegel diz, o fim da sua *Estética* é lúgubre demais. Não é verdade que a Arte, a partir de então, pertença ao passado. A literatura continua a ser uma *força viva*, se consentirmos em dela tirar a maiúscula. O segundo sentido do título, *A força da palavra*, me parece ser este, aliás.

Bem verdade que a entrevistadora prefere ver a força aplicada aos seus objetivos, porque também tem sua própria temática, também é escritora. Como exemplo disso, a frequência com a qual os temas da viagem sem fim e do exílio retornam – os filhos de diplomatas “destinados a viajar” a partir da infância (D’Ormesson, Alvaro Mutis) muito a interessam. E vocês a verão estender socraticamente a isca a Alvaro Mutis.

— [...] O senhor diria que contar é tão importante quanto errar?

— *Sim, contar é uma maneira de errar. Reconstruir a errância é uma forma de passar por ela novamente.*

E o que foi que esta errância deu a Alvaro Mutis?

— Não sei bem [...] Comecei a minha vida com a errância, e para mim ela é absolutamente natural.

Porém, a errância, diz ele ainda, pode ser o resultado de uma condenação. Ou, pelo menos, a maneira que o solitário encontra – o escritor – de transformar o ensimesmamento numa virtude. Enclausurada na sua ilha, num país em cuja língua ela nunca escrevera, Yourcenar, nos diz Michèle Sarde, havia se instalado na errância, fortaleza onde nada a atingiria. Ao saber da destruição do castelo da sua infância, citou o verso de *Sertorius*, de Corneille: “Roma não está mais em Roma, e sim onde eu estou”. O escriba de Adriano nos faz ouvir Ovídio novamente: “Se o mundo despencasse, as ruínas só comoveriam um indivíduo indiferente”. E a biógrafa acrescenta: “No fundo, todo escritor poderia se valer do verso de Corneille; é exilado até mesmo na sua cidade natal, e este exílio assumido é talvez o preço que ele deva pagar pela sua obra”. Solidão vagabunda, a errância é a aceitação do “exílio”, e, sem dúvida alguma, uma das maneiras mais corajosas de “gerenciá-lo”, como diria a televisão francesa.

Sim, mas quem diz “exílio” diz pátria perdida. Que pátria? A dos “bons europeus” no sentido de Nietzsche e, em particular, daqueles que não se conformam com o fato de terem sido expatriados pelas caravelas dos seus ancestrais, dos que se dizem “Europa! Europa!”, como o jovem armênio de Kazan se diz “América! América!”¹⁶⁹ ao longo da sua odisseia. Que pátria? A resposta é clara quando se trata de Hector Bianciotti, a quem a entrevistadora lembra que, à semelhança de Borges, ele define os argentinos como “europeus no exílio”. Europeu no exílio ele foi. Depois, “estrangeiro na França”, antes de se transmutar em escritor francês. E a resposta toca Betty Milan o suficiente para que leve Alicia Dujovne Ortiz a tratar do *Heimstlosigkeit*.¹⁷⁰ Dujovne Ortiz, argentina também, exilada também, e que deixou o país natal à procura de uma ilha para si: “Não saí em busca de um país onde tivesse raízes, escolhi um exílio literário”.

Da crítica literária de aparência cosmopolita, eis-nos reconduzidos à literatura sul-americana. “Reconduzidos”? Não, a palavra não é essa, porque a América

Latina e a sua especificidade estão sempre presentes nestas páginas, desde que nos detenhamos nelas.

Bem verdade que esta vibração harmônica teria me escapado se eu não tivesse ficado tão impressionado, alguns anos atrás, com as páginas marcantes que a autora consagrou às suas origens libanesas e à implantação da sua família no Brasil.¹⁷¹ A “pátria perdida” e a procura da impossível “identidade” nada têm a ver, para Betty Milan, com os “lugares” provenientes da tópica analítica. Mais uma vez, o imaginário, aí, decididamente, não se separa do biográfico – do sangue e da terra. Se o perfume (por sinal, nada desagradável) dos “trens de luxo” mistura-se com os odores mais acres do navio de Simbad, ele não permite desconhecer que, para a narradora do livro, se trata das suas raízes e das contas que precisou acertar com elas.

E – elegância suprema – tudo isso sem nostalgia.

Considere-se o fim das entrevistas de Alicia Dujovne Ortiz e de Carrière. Os dois (que não se encontraram) entreveem que a América Latina, triunfo indubitável da mestiçagem (“Basta sair à rua para ver a cor variada das crianças”), bem pode se tornar um modelo para o século XXI. Século que tanto é o da vaidade da preservação quanto o da procura da identidade – temas, aliás, tipicamente “europeus”. Não acredito que Betty Milan, na sua estada europeia (não falo do seu “exílio”), reinvente a ilha de Yourcenar. Já não tenho certeza, depois de ter lido estas páginas, de que ela tenha entrado na “Literatura” como os cátaros em Monségur¹⁷² – jogando-se na fogueira. Acredito antes que esteja no ponto de desvelar um segredo. Qual? Para falar ainda nietzschianamente, “o dos bons sul-americanos”.

agradecimentos

A Otavio Frias Filho, que me abriu o espaço do jornal Folha de S. Paulo e, repetidamente, me disse sim.

A Marcos Augusto Gonçalves, que me introduziu no Caderno Mais.

A Alcino Leite Neto, que foi o editor da maioria destas matérias e tanto soube sugerir autores quanto acatar sugestões, tanto me orientar no que diz respeito ao modo de fazer as entrevistas quanto aceitar o meu modo de proceder.

Aos irmãos Alain e Bernard Mangin, cuja colaboração na França foi decisiva. A Alain, por ter me estimulado a fazer as entrevistas, ter comigo discutido as perguntas que seriam apresentadas aos entrevistados e ainda pelo auxílio na tradução e na versão, implícitas neste trabalho. A Bernard, pela generosidade com que respondeu às minhas questões sobre as culturas francesa e europeia, de que ele é profundo conhecedor.

notas

1. **Novos jornalistas**, adeptos do Novo Jornalismo, estilo que mescla técnicas da ficção à forma do relato supostamente objetivo e neutro do jornalismo tradicional. Essa escola surgiu nos Estados Unidos, tendo como principais representantes Tom Wolfe (1931-), Truman Capote (1924-1984), Gay Talese (1932-), Norman Mailer (1923-2007), Joan Didion (1934-), Hunter S. Thompson (1937-2005).
2. Do português **Fernando Pessoa** (1888-1935), considerado um dos maiores poetas da lusofonia, Octavio Paz traduziu *Antología*, lançada em 1984. Figura inaugural do modernismo em Portugal, Pessoa é ele mesmo e seus heterônimos – Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, que são personagens ficcionais com vida, obra e estilo próprios. Já os poemas do mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e do pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968) – ambos modernistas – aparecem no volume *Versiones y diversiones*, livro de 1974, que recebeu forma definitiva em 2001, no projeto de edição da obra completa de Paz, da Editorial Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores de Barcelona. Esse título inclui agora todas as traduções do autor.
3. **Édipo** é personagem central da peça *Édipo rei*, de Sófocles (496 a.C.-406 a.C.), que foi considerada por Aristóteles o exemplo máximo da tragédia. Ele procura decifrar o assassinato de seu pai, Laio, governante de Tebas. Para seu horror, descobrirá ter matado o pai e se casado com a mãe, Jocasta. A dor o leva a arrancar os próprios olhos.
4. Ateniense de estirpe nobre, **Platão** (428 a.C.-347 a.C.) foi discípulo de Sócrates (470 a.C.-399 a.C.). Depois da morte do mestre, fundou a Academia, onde foi professor de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). Sobre o amor, escreveu *O banquete*, em sua tradicional forma de diálogos, no qual aborda as manifestações e o significado do amor sensual. O tema volta a ser tratado em outros de seus diálogos, como *Lísias* e *Fedro*.
5. **Tristão e Isolda** e **Romeu e Julieta** poderiam ser chamadas de “tragédias do amor proibido”. A primeira foi celebrizada modernamente na ópera homônima de Richard Wagner (1813-1883). A lenda, de origem celta, remonta ao século IX e, a partir do século XIII, foi incorporada ao ciclo do Rei Artur e a Távola Redonda. Na história, Isolda é prometida em casamento ao príncipe Marke, que manda seu sobrinho, o cavaleiro Tristão, buscá-la em sua terra. A caminho, os dois bebem uma poção mágica e se rendem ao amor impossível. Segundo os especialistas em literatura trovadoresca e medieval, *Romeu e Julieta*, o drama eternizado por William Shakespeare (1564-1616), inspira-se na história de Tristão e Isolda, que foi tema de

muitos poemas na Europa medieval. O amor dos dois, bloqueado pela inimizade entre suas respectivas famílias, acaba na morte dos amantes.

6. Lope de Vega (1562-1630), poeta e dramaturgo espanhol formado pelos jesuítas, foi secretário de poderosos da Igreja e da Coroa, emergindo como autor de sucesso em 1598. Tendo perdido a mulher e um filho, entrou em crise e resolveu ordenar-se. Foi nomeado para o tribunal da Inquisição. A adoção do hábito religioso não o impediu de casar-se várias vezes nem de ter numerosas amantes e de protagonizar situações escandalosas em Madri, onde viveu e apresentou a maioria de sua obra numerosíssima – segundo os estudiosos, mais de 400 comédias, dramas épicos, volumes de poesia, inclusive o famoso *Amarilis*, em homenagem à amante morta.

7. História de O, relançado no Brasil em 2005, é obra de Anne Desclos (1907-1998), nome real da escritora e editora francesa Dominique Aury, que o assinou com o pseudônimo de Pauline Réage. Foi criado para provar a seu amante – o escritor Jean Paulhan (1884-1968), com quem ela trabalhava na *Nouvelle Revue Française* – que a literatura erótica não é exclusividade do homem. *História de O* é um romance sadomasoquista que escandalizou os franceses em 1954, ao ser lançado, e não demorou a ganhar o mundo. Em 1975, virou filme, dirigido por Just Jaeckin e estrelado por Corinne Cléry.

8. O filósofo grego **Epicteto** (55-135) viveu a maior parte de sua vida em Roma como escravo de um ex-escravo do imperador Nero. Foi seu senhor que lhe permitiu estudar com um filósofo da escola estoica, Musonius Rufus, e depois lecionar na cidade, já como liberto. Ele voltou para a Grécia e continuou a ensinar quando o imperador Diocleciano expulsou todos os filósofos de Roma, no ano de 94. Para os estoicos, que introduziram na ética a noção de responsabilidade, a virtude é o único bem – e, consequentemente, o vício é o único mal. A virtude é identificada com a razão, ao passo que os afetos correspondem ao lado patológico da realidade humana. Seus escritos assumem a forma de máximas morais, com as quais pregava a reforma dos homens, propondo a austeridade e o desprendimento como o caminho para a felicidade, a realização pessoal e a tranquilidade de espírito.

9. Jean Paulhan (1884-1968), professor, crítico, editor e escritor francês. Estudou psicologia e desde cedo se envolveu com o editorial de revistas – de filosofia, de ciências sociais e de literatura, como a *Les Temps Modernes*, de Sartre, e a *Nouvelle Revue Française*, na qual foi secretário e editor de 1925 a 1940 e diretor de 1953 até sua morte. Pertenceu à Resistência Francesa e teve papel determinante em defesa da publicação das obras dos escritores colaboracionistas, que, tendo afinado com os nazistas durante a ocupação, eram bloqueados pelos editores no pós-guerra. Foi eleito para a Academia Francesa em 1963. Foi também um estudioso da literatura erótica e autor, em 1951, do ensaio *Le Marquis de Sade et sa complice ou Les revanches de la pudeur* (“O marquês de Sade e seu cúmplice ou As revanches do pudor”). Paulhan foi ainda o inspirador do romance *Histoire d’O*. Ver Nota 7. O livro de Octavio Paz mencionado, *Um mais além erótico: Sade*, foi publicado no Brasil em 1999.

10. Jacques Lacan (1901-1988) nasceu em Paris e se formou em medicina, especializando-se em psiquiatria antes de se tornar o psicanalista mais polêmico do século XX, desenvolvendo sua teoria e sua clínica em nome de um retorno a Freud. Para ele, o ser humano só se constitui como sujeito através da palavra e a estrutura do inconsciente é a da linguagem. Ao “Penso, logo existo” de Descartes, Lacan opôs um “Digo, logo existo”. A obra de Jacques Lacan e de grande parte de seus alunos vem sendo traduzida e publicada pela editora Jorge Zahar e pela Companhia de Freud, ambas do Rio de Janeiro.

11. Caio Valério **Catulo** (provavelmente 84 a.C.-54 a.C.), pequeno nobre da província de Verona, foi um modernizador da poesia em Roma, onde viveu, trabalhando sobretudo com poemas líricos, curtos, dedicados a temas como o amor ou os pássaros e denominados “*carmes*” (do latim *carmen*, *carminis*, que quer dizer “poesia”). O erotismo é forte componente de seus versos. Nos anos 1930, *Catulli carmina*, os poemas eróticos de Catulo, foram transformados em cantata pelo compositor Carl Orff (1895-1982), formando um tríptico ao lado de *Carmina Burana* e *Triunfos de Afrodite*.

12. A expressão “**revolução erótica deste século**” faz referência aos novos comportamentos afetivos e sexuais decorrentes da eliminação ou abrandamento da repressão sexual, sobretudo na segunda metade do século XX, com o advento da pílula anticoncepcional, libertando a mulher do tabu da virgindade e do risco da gravidez involuntária. Além de ver profundamente afetado o relacionamento entre homens e mulheres, em decorrência das lutas por maior abertura comportamental e por novos direitos, encetadas pelo movimento feminista, a sociedade assistiu também aos movimentos de homossexuais e transgêneros por liberdade e igualdade de direitos.

13. Os adeptos do **taoísmo**, uma antiga religião chinesa, creem que o *tao* (caminho) é a origem do universo e o criador de todos os seres. Pela prática da austeridade e do respeito a todas as criações e criaturas da natureza, o homem pode tornar-se imortal e converter-se em um ser celeste. Já a ioga é prática de origem indiana, que visa a promover a união entre o ser humano e sua essência, mediante o equilíbrio de corpo e mente. Em ambas as linhas espirituais, assim como em várias crenças orientais, a castidade é vista como economia de energia.

14. David Herbert ou **D. H. Lawrence** (1885-1930), escritor britânico, aborda temas controversos, sobretudo de caráter sexual e relações destrutivas, tendo produzido em todos os gêneros literários – novelas, contos, poemas, peças de teatro, livros de viagens, traduções, livros sobre arte, crítica literária e correspondência. Entre suas obras mais conhecidas estão *O amante de Lady Chatterley*, que foi proibido e circulou clandestinamente na Inglaterra, *Mulheres apaixonadas*, *Filhos e amantes* e *A serpente emplumada*.

15. O **surrealismo**, considerado a última das vanguardas artísticas da Europa, propõe a libertação do criador em relação às normas e regras do pensamento racional, optando pela exploração do inconsciente e do subconsciente, como acaso, sonhos, alucinações, delírio e humor. Para tanto, trabalha com o automatismo como método (sem controle racional nem antes nem durante ou depois da criação) e, nas artes visuais, adota novas mídias, como colagem, fotomontagem, *assemblage* etc. São muitos e grandes os nomes que se ligaram ao surrealismo desde o Manifesto Surrealista, lançado pelo escritor francês André Breton em 1924. Nas artes visuais, Paul Klee, Joan Miró, Salvador Dalí, Marc Chagall, o cineasta Luis Buñuel, entre outros, enquanto na literatura comparecem Tristan Tzara, Paul Éluard, Louis Aragon, Guillaume Apollinaire. Quanto ao movimento **beat**, surgiu nos Estados Unidos nos anos 1950 como protesto contra o estilo de vida vazio e consumista do pós-guerra. O livro de Jack Kerouac *On the road*, traduzido no Brasil como *Pé na estrada*, é dado como seu ponto inicial. Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti são alguns dos escritores do movimento, que foi intensamente ligado à música – inclusive à música oriental, que iria depois inspirar os Beatles e compor o universo da geração “paz e amor”, representada pelos *hippies*.

16. Sobre o **Parlamento Internacional dos Escritores**, fundado em 1993 e autodissolvido em 2003, na sua reunião de dez anos, ver o Anexo deste livro. A instituição resultou da transformação de uma tradicional reunião internacional de escritores na cidade francesa de Estrasburgo, o Carrefour de la Littérature

(“Confluência da Literatura”), em associação destinada a defender a liberdade de expressão e a segurança física dos escritores.

17. Édouard Glissant definiu a expressão “*chaos-monde*” em entrevista publicada na revista *Label France*, do Ministério das Relações Exteriores da França: “Quando digo que nosso mundo é um caos-mundo, não estou dizendo que seja um mundo apocalíptico, mas que se tornou um mundo impossível de prever ou planejar antecipadamente. Os ‘embaralhamentos’ em curso tornaram o mundo complexo. Precisamos nos acostumar à ideia de que podemos viver sem a pretensão de prever ou reger o mundo. Precisamos ainda nos habituar à ideia de que, de agora em diante, nossa identidade vai mudar profundamente ao contato com o Outro, como a deste ao nosso contato – e isso sem que um e outro percam sua natureza ou se diluam num magma multicultural”.

18. Do filósofo ateniense **Sócrates** (470 a.C.-399 a.C.) não existe nenhuma obra; portanto, seu pensamento só pode ser deduzido dos diálogos escritos por seus alunos Platão e Xenofonte, nos quais ele aparece como figura central. Também é personagem de Aristófanes, que zomba dele em suas comédias. Acusado de heresia e de desencaminhar os jovens com seus ensinamentos críticos sobre a sociedade ateniense, foi condenado à morte e bebeu cicuta voluntariamente, recusando-se a fugir para outra cidade, como queriam seus discípulos. Seu método para encontrar o conhecimento, a maiêutica, consiste em partir do conhecido para o desconhecido por meio de perguntas. De início interessado nos ensinamentos dos filósofos da natureza, Sócrates concluiu que eles procuravam respostas em causas exteriores, na natureza, enquanto, para ele, as respostas estariam em causas internas, na mente humana (*psyche*). Daí sua máxima “Conhece-te a ti mesmo” e sua perquirição sobre vida e morte, honra, patriotismo, moralidade.

19. A **Guarda Vermelha** foi formada principalmente com a juventude chinesa, que, por volta de 1966, se uniu ao exército e a lideranças comunistas para lutar contra os opositores ao governo de Mao Tsé-tung (1893-1976), o revolucionário, fundador e líder do Partido Comunista Chinês, que venceu a guerra civil em 1949 e proclamou na praça Tiananmen o nascimento da República Popular da China em 1º de setembro de 1949, tornando-se seu presidente em dezembro do mesmo ano. A Revolução Cultural (1966-1969), levada a efeito pelos guardas vermelhos, pretendia “corrigir desvios políticos” ocorridos desde 1949, como a volta do individualismo, o perigo de retorno ao capitalismo ou de a China sucumbir à influência soviética. Espionagem e denúncias levavam pessoas suspeitas de aburguesamento e intelectuais considerados “reacionários” a fazer trabalhos forçados para autocrítica e reeducação. No fim, passaram a representar perigo para as instituições e foram eles mesmos expurgados e condenados ao trabalho escravo tanto no campo quanto nas cidades.

20. O **Massacre de Tiananmen**, ou praça da Paz Celestial, ocorreu em Pequim em 4 de junho de 1989. Era a repressão do sucessor de Mao, Deng Xiaoping (1904-1997), aos que pretendiam expandir seu “socialismo de livre mercado” para a cena social como um todo, propugnando a liberdade de expressão, a aceleração das reformas econômicas e a queda da inflação, a punição dos corruptos e o fim do nepotismo. Os protestos duraram dias e, decretada a lei marcial, houve o avanço das tropas contra a multidão. As estimativas do número de mortos variam de 300 pessoas a 3 mil, dependendo da fonte. A repercussão internacional do episódio derrubou Xiaoping do poder. Em homenagem aos que caíram na praça Tiananmen, o poeta Bei Dao escreveu o poema “Réquiem”, que está publicado em inglês no livro *Old Snow* (New York: New

Directions, 1991) e em francês na antologia *Au bord du ciel* (Strasbourg: Circé, 1994).

21. A diáspora chinesa moderna se dá em meados do século XIX, em torno da guerra do ópio e do comércio ilegal de drogas levado a efeito pelos britânicos em território chinês. Com parte significativa da população transformada em dependente da droga – a tal ponto que até a esposa do último imperador era viciada – e o caos instalado no país, milhões de chineses fugiram para trabalhar nos EUA, no Brasil e em outros países da América Latina. Quando leis segregacionistas americanas passaram a limitar a entrada de migrantes orientais, o fluxo foi desviado para Cingapura, Malásia, Tailândia e Laos. Já no século XX, a migração chinesa, tendo origem sobretudo em Taiwan a partir da década de 1970, foi estimulada pela perspectiva da atividade mercantil em outros países.

22. Realismo socialista é o estilo de arte elaborado por Andrei Zhdanov (1896-1948), braço direito do ditador Josef Stálin (1879-1953) na área cultural, aprovado pelo regime comunista e imposto aos criadores no 1º Congresso de Escritores Soviéticos em 1934. Oficializada entre 1930 e 1950, essa política cultural – *Zhdanovshchina* – pretendia que o teatro, a literatura, as artes visuais e todas as expressões artísticas servissem à educação e à formação das massas. Com isso, teriam de renunciar ao modernismo e aos experimentalismos e trabalhar com representações da realidade. Mesmo artistas famosos, como os compositores Sergei Prokofiev e Dmitri Shostakovitch, foram repreendidos publicamente por Zhdanov em 1948, acusados de “formalismo”. Outra vítima dela foi o então desconhecido escritor Alexander Soljenítsin, preso em 1945 e enviado a trabalhos forçados por criticar Stálin em correspondência pessoal detectada por um agente da censura.

23. Os quarenta anos da República Popular foram comemorados em 1989. Na primeira metade do século XX, a China assistiu à queda do imperador Pu Yi, coroado em 1908 com apenas 2 anos e obrigado a renunciar ao trono em 1912 devido à proclamação da república. Viu seu primeiro presidente e pai da república, Sun Yat-Sen, retoricamente apoiado e economicamente abandonado pelo Ocidente, ser derrubado por um golpista que logo quis se tornar imperador. Depois, veio Chiang Kai-shek (1887-1975), líder do Partido Nacionalista (*Kuomintang*), que primeiro se uniu a Mao Tsé-tung e mais adiante entrou em guerra contra as forças comunistas. Em paralelo, a luta contra o invasor japonês, e Pu Yi proclamado imperador da Manchúria. Finalmente, vieram a vitória comunista e a proclamação da República Popular da China (RPC), em 1949, na China continental, enquanto os nacionalistas de Chiang Kai-shek fugiam para a ilha de Taiwan (Formosa), onde instalaram a República da China, de regime pró-ocidental. Ver também as Notas 16 e 17.

24. Autodissolvido em 2003 (ver Nota 13), o Parlamento Internacional dos Escritores cessou suas atividades – ao menos temporariamente. Assim, a revista *Autodafé* deixou de circular, e seu *site* encontra-se inativo (<www.autodafe.org>).

25. O Livro dos cantares (*Shi King*, na transliteração para o inglês) é geralmente atribuído ao filósofo Confúcio (551 a.C.-479 a.C.), que teria selecionado cerca de 300 poemas dentre mais de 3.500 produzidos em um milênio (1700 a.C-600 a.C) para montar o volume. É o que afirma, contra várias opiniões de especialistas como ele, o jesuíta Joaquim A. Guerra, tradutor dessa obra para o português, publicada em Macau em 1979. Também teriam sido trabalho de Confúcio outras compilações, que se tornaram obras canônicas da cultura chinesa – o *Livro das mutações* (*I-Ching*), o *Livro dos ritos* (*Li Chi*) e o *Livro dos*

documentos (Shu Ching), juntamente com *Anais da Primavera e do Outono (Chun Qiu)*, o único que se acredita ser obra de Confúcio.

26. A Passagem do Noroeste, referida como aventura, diz respeito à hipótese, levantada em 1490 pelo navegador italiano John Cabot (Giovanni Caboto, *circa* 1450-1499), sobre a travessia da América para o Oriente por meio de uma passagem entre as ilhas do norte do Canadá. Muitos foram os exploradores que tentaram encontrar esse caminho, com naufrágios e grandes perdas humanas. Apenas no início do século XX, o navegador norueguês Roald Amundsen (1872-1928) provou a veracidade da teoria de Cabot. Entre 1903 e 1906, atravessou a passagem do Noroeste, formada por uma série de canais profundos que ligam os oceanos Atlântico e Pacífico e cujas águas permanecem congeladas a maior parte do ano. Depois, em 1911-1912, tornou-se o primeiro a atingir o polo Sul.

27. A expressão “fechamento cultural” diz respeito ao processo de integração das populações no quadro da unificação da Europa, concomitantemente ao fechamento de suas fronteiras a imigrantes externos à União Europeia – mesmo a europeus das regiões Sul e Leste – e à crescente hostilidade contra os imigrantes não europeus já estabelecidos nos países membros, como turcos, africanos, árabes, latino-americanos. Esse fechamento “exalta a diferença cultural irredutível e essencial das comunidades de imigrantes não europeus, cuja presença é condenada por ameaçar a identidade nacional original do país ‘hospedeiro’”, segundo Verena Stolcke em “Cultura europeia: uma nova retórica de exclusão?” (<www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_22/rbcs22_02.htm>).

28. Georg Friedrich Hegel (1770-1831), considerado o ápice do idealismo alemão, é famoso pela criação do método dialético – em geral simplificado para fins didáticos como um processo de três fases: tese, antítese e síntese, que constituiria um novo ponto de partida (uma nova tese) no estudo de quaisquer objetos de conhecimento. Ele é também considerado uma importante influência na estruturação do marxismo. Escreveu *Fenomenologia do espírito* (1806).

29. Michel de Montaigne (1533-1592), escritor considerado o inventor do ensaio pessoal como gênero literário. Em *Ensaio*s, que consta de três livros, ele traça um autorretrato a partir do seu leque de interesses, que vão desde a observação de sua fisiologia até os mais elevados temas filosóficos e a curiosidade com as coisas de seu tempo – como os indígenas do Novo Mundo, por exemplo. Cético, não é um moralista, mas sua obra se relaciona a uma ética. François Fénelon (1651-1715), por sua vez, além de escritor e poeta, foi um teólogo católico cujas ideias sobre política e educação se chocavam com a posição oficial da Igreja. Escreveu *Da educação das moças*, que fez grande sucesso. Foi também preceptor do duque de Borgonha, segundo na linha sucessória ao trono francês. François Rabelais (1483-1553), escritor, padre e médico, foi eternizado pelas obras *Pantagruel* e *Gargântua*, que, por meio da farsa, da paródia dos clássicos e da escatologia, condena com humor a sociedade.

30. Melting pot ou *crucible* é o recipiente ultrarresistente ao calor que, em metalurgia, serve para derreter metais – em português, crisol ou cadinho, daí “cadinho de raças”. A expressão é usada desde o século XVIII para representar a fusão de diferentes nacionalidades, etnias ou culturas na sociedade americana – correspondendo à visão utópica dos Estados Unidos como terra da promessa para imigrantes e colonizadores, de cuja interação com os hospedeiros surgiria um “novo homem”. A metáfora foi adotada e generalizou-se na sociologia, descrevendo sociedades multiculturais como resultado de imigração em larga escala de muitos países.

31. Sobre Gilberto Freyre, ver entrevista neste livro.

32. “**Ciências duras**”, expressão usada para designar as ciências exatas e biológicas, que seriam “ciências rigorosas”, porque permitem experiências controladas, passíveis de realização e repetição em laboratório, com alto grau de previsibilidade em face das variáveis utilizadas.

33. Edmund **Husserl** (1859-1938), lógico e matemático alemão, fundador da fenomenologia, corrente de pensamento pela qual procurou dar embasamento científico à filosofia, mediante o estudo da consciência e dos objetos de consciência. O termo “fenomenologia” deriva das palavras gregas *phainesthai*, que significa “aquilo que se mostra”, e *logos*, que significa “estudo”, e diz respeito ao estudo das coisas pela aparência, pela maneira como se mostram ao sujeito. Trata-se, portanto, de considerar a experiência subjetiva como base do conhecimento dos fenômenos objetivos. Além de Jacques Derrida, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Pierre Bourdieu, Maurice Merleau-Ponty e mesmo Karol Wojtyła – o papa João Paulo II – estão entre os pensadores influenciados pela fenomenologia.

34. O livro ***Espectros de Marx*** ganhou tradução brasileira em 1994. Focalizar o filósofo alemão Karl Marx (1818-1883) equivale a revisitar o mais influente dos pensadores sociais dos séculos XIX e XX, tanto na construção e fundamentação de seu sistema socialista quanto na sua vertente de militante revolucionário. Até a última década do século passado, quase 50% da população mundial vivia sob diferentes regimes de inspiração marxista. Por suas ideias, viveu de exílio em exílio. Em Paris, tornou-se comunista e produziu em 1844 *Manuscritos políticos e econômicos*, que foi publicado apenas nos anos 1930. Em Bruxelas, já com Friedrich Engels (1820-1895) como parceiro filosófico e de ativismo, Marx escreveu *A ideologia alemã*, ligando a história aos modos de produção e prevendo o fim do capitalismo. Seu *Manifesto comunista* foi publicado em 1848, ano de várias manifestações revolucionárias na Europa. Sua maior obra, *O capital*, foi escrita em Londres, onde passou os últimos anos de sua vida. Segundo o historiador americano Steven Kreis, “sua ênfase na importância do fator econômico na sociedade e sua análise da estrutura e do conflito de classes tiveram enorme influência na história, na sociologia e no estudo da cultura”.

35. A menção a **escombros do Muro de Berlim** diz respeito à queda do muro que cortava ao meio a cidade de Berlim e marcava a divisão da Alemanha em duas partes – República Federal da Alemanha (RFA) e República Democrática Alemã (RDA). Erguido em 1961 pelo governo comunista da RDA, visando a impedir a fuga de seus cidadãos para Berlim Ocidental (RFA), simbolizou a divisão do mundo entre duas potências atômicas, os Estados Unidos e a União Soviética. Sua queda, em novembro de 1989, pôs fim ao sistema bipolar e abriu uma nova era de hegemonia dos americanos.

36. A palavra grega “**pharmacon**” (ou *pharmakon*) poderia ser traduzida como “droga”, que quer dizer ao mesmo tempo remédio e veneno. Foi nesse duplo sentido tratada por Platão em *Fédon* e sobretudo em *Fedro*, do qual Derrida partiu para explorar conceitos relativos à dualidade, ao que participa tanto do bem quanto do mal e não pode ser reduzido a um sentido único. No entanto, foi esse tipo de erro que aconteceu quando Platão foi traduzido. Assim, Derrida discute os diferentes sentidos dados à palavra “*pharmacon*” nos textos platônicos.

37. **Luto na psicanálise** diz respeito ao ato de trabalhar a perda para que ressurja o desejo. Em *Luto e melancolia* (1915), Freud diz que no luto “a realidade pronuncia seu veredicto: o objeto não existe mais; e o eu, posto diante da questão de saber se quer partilhar desse destino, decide, pela soma das satisfações narcísicas, permanecer vivo e romper sua ligação com o objeto desaparecido”. De certo modo, o ritual

antigo do luto – um longo período de comportamento discreto e trajes negros impostos a quem perdeu um parente – implica esse mesmo trabalho, mas efetuado pela passagem do tempo.

38. Sigmund Freud (1856-1939), médico austríaco de origem judaica, é considerado o pai da psicanálise. Interessou-se inicialmente pela histeria, utilizando a hipnose em seus estudos. Mais tarde, trocou a hipnose pela associação livre. Sua descoberta do inconsciente e suas teorias continuam em debate, reconhecendo-se, porém, que sua contribuição foi revolucionária no âmbito do conhecimento do humano.

39. William Shakespeare (1564-1616) é considerado o maior dramaturgo da língua inglesa e um dos mais influentes no mundo ocidental. Sua obra, composta de tragédias, dramas e comédias, além de sonetos, dois poemas narrativos longos e várias poesias, está traduzida em todas as línguas modernas e permanece atual, inspirando artistas de todas as áreas, da música à escultura, da pintura ao cinema – neste último meio, aliás, já inspirou mais de 250 filmes.

40. Timão de Atenas é a tragicomédia que apresenta o potentado no auge de sua glória, cercado de bajuladores, e o eremita traído e decepcionado com a falsidade dos homens; O mercador de Veneza também aborda o que há de melhor e de pior na sociedade dos homens, focalizando Antônio, o mercador cristão, e Shylock, o agiota judeu, que, pelo empréstimo feito, quer receber 453 gramas da carne do devedor – o que pode levá-lo à morte. Ao mencionar espectros, o entrevistado reenvia à tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca, a quem aparece o fantasma do pai assassinado, e às visões de Macbeth no banquete em que comemora suas vitórias contra os inimigos – espectros que lhe aparecem sentados em torno da grande mesa e o levam a enlouquecer e a perder a guerra. Também em Macbeth, é a ambição que leva ao assassinato do rei.

41. Unheimlich, palavra normalmente traduzida como “estranho”, por oposição a *heimlich*, “familiar”, foi proposta por Freud no artigo de 1919 *Das Unheimlich*, traduzido como *El sinistro* (“O sinistro”) em espanhol, *L’inquiétante étrangeté* (“O inquietante estranhamento”) em francês, *The Uncanny* (“O fantástico”) em inglês, com sentido de misterioso, esquisito. O texto de Freud analisa “O homem de areia”, um dos contos de fantasia e horror do escritor e desenhista alemão E. T. A. Hoffmann. O *Unheimlich* corresponde àquilo que foi recalcado e pode permanecer em segredo.

42. Luta de classes foi a denominação dada por Karl Marx, ideólogo do comunismo, juntamente com Friedrich Engels, ao confronto, segundo eles, necessariamente existente, no sistema capitalista, entre os donos do capital – a burguesia opressora – e os donos da força de trabalho – os trabalhadores do proletariado, os oprimidos.

43. Nova Internacional. Alusão à Internacional Socialista. Nascida como Associação Internacional dos Trabalhadores – depois chamada de Primeira Internacional Socialista –, sua reunião inaugural foi realizada em Londres, em 28 de setembro de 1864. Como uma espécie de confederação de correntes e ideologias as mais diversas, ela representou o retorno institucional dos trabalhadores à cena pública, depois do esmagamento de suas agremiações após as revoltas de 1848 na Europa. Marx foi seu delegado, representando os trabalhadores alemães. Dissolvida após sete anos, veio em 1889 a Segunda Internacional, fundada pela facção marxista da antiga Associação. A Internacional Socialista da atualidade é uma organização global de partidos social-democratas, socialistas e trabalhistas com sede em Londres. Em 30 de janeiro de 2006, a liderança da organização passou do português António Guterres para o grego George Papandreou. O Partido Democrático Trabalhista (PDT) brasileiro é membro de pleno direito da organização.

44. Caso Rushdie foi a perseguição encetada por radicais islâmicos de vários países ao escritor anglo-indiano Salman Rushdie (1947), condenado à morte em 1989 pelo líder do Irã, o aiatolá Ruhollah Khomeini (1900-1989), sob a acusação de ter blasfemado contra Maomé em seu livro *Versos satânicos*. A *fatwa* (sentença de morte) pronunciada contra o escritor obrigou-o a viver escondido por muito tempo e levou à fundação do Parlamento Internacional dos Escritores em 1993, sob a presidência do próprio Rushdie, num esforço para dar abrigo a escritores perseguidos em seus países. Finalmente, depois de uma década vivendo sob proteção da polícia britânica e de muita pressão internacional, Rushdie viu o Irã suspender a condenação contra ele. Ver também Nota 16 e o Anexo sobre o Parlamento Internacional dos Escritores neste livro.

45. Engajado. O engajamento dos intelectuais foi um dos temas candentes do século XX, que ganhou força sobretudo a partir de sua discussão na revista *Les Temps Modernes* por Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. A filósofa brasileira Marilena Chaui tratou do tema no artigo “Intelectual engajado, uma figura em extinção?”, no qual resume: “[...] sob o impacto do marxismo e da revolução proletária, ambos concebem a filosofia como recusa de um pensamento separado do mundo, tal como era realizada pela filosofia universitária francesa, espiritualista e idealista”. O entrevistado pontua a necessidade de retomar o conceito quando o pano de fundo da questão mudou – isto é, quando o marxismo, depois de ter sua imagem abalada pela revelação dos crimes da ditadura de Stálin, nos anos 1950, sofreu os efeitos da queda do Muro de Berlim, isto é, o desmoronar do “socialismo real” em 1989. De fato, a palavra “engajamento” é hoje utilizada até em pesquisas que avaliam o grau de adesão dos trabalhadores à empresa em que atuam, o que não poderia estar mais distante do contexto original da expressão...

46. Clarice Lispector (1920-1977) formou-se em direito, mas trabalhou desde 1940 na imprensa, ainda que intermitentemente. Acompanhou o marido diplomata em suas missões ao exterior, até a separação, voltando a morar no Rio de Janeiro em 1959 com os dois filhos. Estreou com *Perto do coração selvagem* (1944) e lançou *A hora da estrela* (1977) pouco antes de morrer. Além de romances, escreveu contos, crônicas e literatura infantil. Por sua prosa personalíssima e sua perquirição da alma feminina, foi apelidada de “Kafka da América Latina” pelo seu tradutor para o inglês, Gregory Rabassa. Sobre este último, ver entrevista neste livro. Publicada pelas feministas francesas, sua obra passou a ser traduzida em vários idiomas.

47. Marcel Proust (1871-1922) é considerado um dos pais do romance moderno. Estimulado pela teoria do conhecimento intuitivo de Henri Bergson (1859-1941), autor de *Matéria e memória*, a cujos cursos assistiu, Proust desenvolveu uma forma literária que abre mão da ação linear e de personagens e reproduz a realidade como conteúdo da consciência. Foi autor de uma das obras literárias mais importantes de todos os tempos – a série de romances *Em busca do tempo perdido*, em sete volumes, publicada entre 1913 e 1927. O francês Gustave Flaubert (1821-1880) dedicou sua vida à busca da palavra exata – “*le mot juste*”, como ele dizia. Tornou-se um dos maiores estilistas da literatura ocidental, tendo levado à perfeição o romance realista. É mais conhecido por seu primeiro romance, *Madame Bovary*, publicado em 1857, no qual põe em foco o desejo e o adultério femininos. Escreveu ainda *A educação sentimental* e deixou inacabado *Bouvard et Pécuchet*. Colette (1873-1954) escreveu livros que obedecem ao seu código amoral e sem culpas, nos quais transitam moças problemáticas, homens efeminados, rapazes perdidos, travestis e homossexuais. Sua obra foi condenada pela Igreja, mas nada impediu o sucesso dos títulos da série *Claudine*, a adolescente rebelde; de *Gigi*, que virou musical de Hollywood duas vezes (1944 e 1951); *Chéri* e seus outros livros. Ela

se tornou a primeira mulher a merecer um funeral de Estado na França. Sobre Sade, ver Nota 9. Membro da vanguarda vienense, Hugo Hofmannsthal (1874-1929) foi escritor, dramaturgo, um dos criadores do famoso Festival de Salzburgo e, sobretudo, libretista de várias óperas de Richard Strauss, como *Elektra* (1909), *O cavaleiro da rosa* (1911) e *Arabella* (1933), entre outras. O romance *Ulisses* (1922), cheio de jogos de palavras, paródias e alusões – além de um paralelo com o livro homônimo atribuído ao grego Homero –, tornou James Joyce (1882-1941) o mais importante escritor do modernismo em língua inglesa. Na obra, ele narra um dia na vida de Leopold Bloom em Dublin – o 16 de junho de 1904, ao que consta, a data inaugural da relação de Joyce com Nora Barnacle, que durou até o fim da vida dele. Ambos trocaram correspondência altamente erótica. O poeta e crítico literário francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi o grande anunciador da passagem do simbolismo para o modernismo, com experimentos futuristas e dadaístas, além de ter sido um dos precursores do concretismo, com o poema “Um lance de dados”, cuja experimentação tipográfica influenciou muitos poetas importantes do século XX. Um de seus mais célebres poemas “L’après-midi d’un faune” (“A tarde de um fauno”), de 1876, inspirou um prelúdio sinfônico do compositor Claude Debussy (1862-1918). O austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926), um dos mais importantes poetas do século XX, é considerado um inovador da língua alemã por sua lírica cheia de reflexões espirituais e metáforas deslumbrantes. A maioria de seus trabalhos tem tradução para o português, incluindo as famosas *Cartas a um jovem poeta*, a prosa de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) e os poemas de suas obras finais, *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu* (1923). Foi grande conhecedor de artes plásticas e trabalhou em Paris como secretário do escultor Auguste Rodin.

48. *Madame Bovary*, primeiro romance de Flaubert (ver também Nota 47), foi publicado inicialmente em episódios na *Revue de Paris*, razão pela qual seu editor foi processado junto com o autor por atentado à religião e à moralidade. Ambos foram inocentados, mas isso atraiu a atenção do público. Bem recebido pela crítica, graças à prosa e à estrutura impecáveis, além da penetração psicológica da personagem Emma Bovary, ele foi saudado pelo famoso romancista Émile Zola (1840-1902): “Quando *Madame Bovary* apareceu, foi uma completa revolução literária. Teve-se a impressão de que a fórmula do romance moderno, esparsa pela obra colossal de Balzac, fora reduzida e claramente enunciada nas 400 páginas de um único livro. Estava escrito o código da nova arte”.

49. *Madonna* (1958-), a polêmica atriz, cantora, compositora e produtora cinematográfica e musical americana lançou o livro *Sex* em 21 de outubro de 1992, um dia depois da distribuição de seu álbum *Erotica*. Com apresentação luxuosa de livro de arte, o texto de inspiração erótica era da própria Madonna, as fotos – simulações de atos sexuais, incluindo sadomasoquismo e homossexualismo feminino e masculino –, do Studio Steven Meisel, e as imagens de filme, do fotógrafo de moda e *designer* Fabian Baron, que desenhou o livro junto com Madonna. Um lance especial de marketing para o livro foi o anúncio de que haveria uma única tiragem de 1,5 milhão de exemplares para distribuição mundial, de pronto transformando o livro em objeto colecionável e garantindo o esgotamento da edição. Depois, foram tiradas edições em francês, italiano e japonês. Edições em outras línguas são piratas. O livro está na internet: <www.beautifulmadonna.com/madonnasex/index5.html>.

50. Movimento psicanalítico dos anos 1970 é referência ao movimento de retorno a Freud, iniciado por Jacques Lacan, que, em 1964, funda a Escola Freudiana de Paris (EFP). Por isso é chamado também de Movimento Lacaniano. A expressão tem a ver ainda com as reações provocadas no *establishment*

psicanalítico pelas inovações propostas pelo médico e psicanalista francês (ver também Nota 10). Por causa de suas sessões curtas, que geraram grande resistência na Sociedade Psicanalítica de Paris no início dos anos 1950, ele rompeu com a SPP, retirando-se com mais de 40 analistas. A EFP abrigou o desenvolvimento da obra e do ensino de Lacan até 1980, quando este a dissolve e funda a Escola da Causa Freudiana. Após a morte do mestre, em 1981, surgem vários grupos e associações de estudo na França – entre eles, o Mouvement du Coût Freudien (Movimento do Custo Freudiano), fundado por Alain Didier-Weill. Emerge também, em nível internacional, o Inter-Associatif Européen de Psychanalyse (Interassociação Europeia de Psicanálise), que junta diversos grupos franceses e de outros países, como Dinamarca, Espanha, Itália, Bélgica e Luxemburgo.

51. Édouard Manet (1832-1883), pintor e artista gráfico francês, foi um inovador de enorme influência para a instauração do impressionismo no século XIX. São dele quadros que provocaram escândalo, como *Almoço na relva*, exposto no chamado Salão dos Recusados de 1863 – espaço aberto para abrigar os quadros rejeitados pelo júri do Salão Oficial de Paris –, e *Olympia*, exposto em 1865. Não eram apenas os temas mas sobretudo a técnica utilizada pelo pintor que incomodavam os acadêmicos do período. O Museu de Arte de São Paulo (Masp) tem algumas telas de Manet, inclusive *O artista* (Retrato de Marcellin Desboutin), de 1875, uma das obras-primas do impressionismo.

52. Frédéric François Chopin (1810-1849), pianista e compositor polonês do período romântico, é considerado o mais importante compositor pianístico de todos os tempos. Viveu na França a partir dos 20 anos, atuando também como professor. Suas cartas foram reunidas em três volumes, boa parte delas dirigida à escritora George Sand (1804-1876), pseudônimo de Aurore Dupin, romancista de sucesso com quem se relacionou durante dez anos. Quanto à nota azul, mencionada pelo entrevistado, ela aparece em carta do pintor romântico Eugène Delacroix (1798-1863) ao compositor. Ele lembra que Chopin tocava infatigavelmente e parava de repente “na nota azul” – isto é, no silêncio do qual nasciam suas novas obras.

53. A tragédia é uma forma de drama desenvolvida na Grécia antiga que utiliza linguagem em estilo de digna elegância, envolvendo conflito entre um personagem e um poder maior – seja a lei, sejam os deuses, o destino ou a sociedade. A história registra três grandes autores no gênero. Ésquilo (525 a.C.-456 a.C.), considerado o fundador da tragédia, narra a saga dos deuses e dos mitos em obras como *Os persas* e *Prometeu acorrentado*. De Eurípides (485 a.C.-406 a.C.), sobrou o maior número de peças – 18 tragédias – e algumas das mais conhecidas, como *Medeia* e *As troianas*. Sófocles (496 a.C.-406 a.C.), que viveu no auge da cultura helênica, tratou dos nobres e da realeza e fez inovações estruturais no gênero. São dele *Antígona*, *Electra* e a mais célebre das tragédias, *Édipo rei*.

Dizem os especialistas que o declínio de Atenas e a ascensão da filosofia a partir de Sócrates (470 a.C.-399 a.C.) levaram ao desinteresse dos gregos pela tragédia.

54. Midrash (plural *midrashin*), que, conforme diferentes fontes, quer dizer “estudo” e também “quem pergunta”, diz respeito ao método comparativo de exegese dos textos bíblicos. O Talmude, por sua vez, é uma compilação de discussões rabínicas sobre leis, tradições, costumes, lendas e histórias judaicas. Os comentários abordam, por um lado, a Torá, que são as leis compiladas por Moisés, e, por outro, a Mishná, que é o texto mais recente do judaísmo rabínico, versando sobre a lei oral.

55. Míriam, a personagem mencionada, é a irmã de Aarão e de Moisés, tendo profetizado que do ventre de sua mãe nasceria um filho cuja missão seria libertar o povo hebreu do jugo do faraó. O número 32 da revista

Morashá, de abril de 2001, traz um artigo, “Míriam, a profetisa”, que diz: “Vagar no deserto sem água é uma provação terrível, e foi por seu mérito que Be’er Míriam, a Fonte de Míriam, uma milagrosa fonte da qual fluía água em abundância, acompanhou o povo hebreu em sua longa caminhada pelo deserto”. E continua: “Na Torá, Míriam é muitas vezes associada à água, como, por exemplo, no rio Nilo, quando está olhando o pequeno Moisés; ou quando entoava o hino de louvor após a travessia do mar Vermelho. Mesmo seu nome nos sugere essa associação com o *maríam*”, isto é, em hebraico, o mar Vermelho.

56. Carl Gustav **Jung** (1875-1961), psiquiatra e psicanalista suíço, criador da ideia do inconsciente coletivo e da psicologia analítica, era filho de um pastor protestante. Trocou informações e impressões com Freud (1856-1939) por cerca de sete anos, mas discordava da ideia de que as causas dos conflitos psíquicos sempre envolveriam algum trauma de natureza sexual, ao passo que Freud não admitia o interesse de Jung pelos fenômenos espirituais como fontes válidas de estudo. Ernest Jones (1879-1958), médico e neurologista nascido no País de Gales, era cristão. Foi biógrafo de Freud e seu grande divulgador em língua inglesa

57. Durante o nazismo, os analistas fizeram um pacto com o diabo. O entrevistado se refere à entrega da presidência da Sociedade Médica Internacional de Psicoterapia a Carl Gustav Jung em 1933, ano em que Adolf Hitler chegou ao poder. Nessa época, Freud já havia rompido com Jung, mas seus adeptos, alarmados com a perseguição nazista aos judeus, pediram ao psiquiatra suíço que assumisse a sociedade. Jung renunciou ao cargo em 1939 – Freud já estava exilado em Londres desde 1938. Em 1940, com a publicação do livro *Psicologia e religião*, também as obras de Jung foram condenadas pelas autoridades nazistas e queimadas na Alemanha e nos territórios ocupados por Hitler. Moisés e o monoteísmo foi publicado no mesmo ano da morte de Freud, 1939, sendo seu último livro. Embora ateu declarado e desligado do judaísmo, ele trabalha aqui um tema central da religião judaica e tem a ousadia de afirmar que o compilador de suas leis, Moisés, não era judeu, mas egípcio, assim como egípcio teria sido o primeiro movimento monoteísta da história: a revolução do faraó Amenhotep ou Amenófis IV, autodenominado Akhenaton, que nasceu por volta de 1350 a.C.

58. Karl **Popper** (1902-1994), filósofo austríaco naturalizado britânico, foi estudioso da sociedade e da política, bem como um dos maiores estudiosos da filosofia das ciências do século XX. Foi ardente opositor dos regimes totalitários – inclusive do “socialismo real” da antiga União Soviética – e defensor da democracia literal, o que se pode ler em seu livro *A sociedade aberta e seus inimigos*. Hannah Arendt (1906-1975), filósofa alemã de origem judaica, foi aluna de Heidegger e de Jaspers, e educada no existencialismo. Exilada na França, depois em Portugal e por fim nos Estados Unidos, concentrou seu trabalho em torno da teoria política, retomando o conceito clássico da praça pública como local da harmonização entre Estado-poder e Estado-comunidade. Analista do fenômeno nazista, produziu sobre o tema *Origens do totalitarismo* (1951) e o livro-reportagem *Eichman em Jerusalém* (1963). Fundamentou filosoficamente a desobediência civil, defendendo os jovens que não queriam lutar no Vietnã nos anos 1960-1970. A importância de sua obra, profundamente inquietante, começou a ser reavaliada nos últimos anos do século XX, sobretudo no que diz respeito aos limites da ação e às bases da liberdade no processo democrático.

59. Ernest **Hemingway** (1899-1961), escritor e jornalista americano de escritura extremamente concisa, falou de sua técnica e de sua disciplina criativa no livro *Paris é uma festa* (1964). Foi correspondente

durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), cujos temas trançaram para a literatura, produzindo contos e romances, como *As neves do Kilimanjaro* (1932), *Adeus às armas* (1929), *Por quem os sinos dobram* (1940), vários deles transformados em filmes. Ganhou o Prêmio Pulitzer com a novela *O velho e o mar* (1952), considerada sua obra-prima, e o Prêmio Nobel de Literatura em 1954 “por seu prodigioso domínio da arte da narração moderna, fonte de um novo estilo”, segundo o comitê de premiação.

60. Elizabeth Roudinesco (1944-), escritora, historiadora e psicanalista francesa filha de médicos, estudou letras, mas foi atraída pela psicanálise, pois sua mãe era amiga de Lacan. Foi membro da Escola Freudiana de Paris (1969-1980) e vice-presidente da Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise. É autora da biografia *Jacques Lacan* e de *História da psicanálise na França*. Grande parte de sua obra encontra-se traduzida no Brasil. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) foi filósofo da fenomenologia, pesquisador da consciência e da percepção e editor de política da célebre revista *Les Temps Modernes*, autor de obras como *Psicologia da percepção* e *Psicologia e pedagogia da criança*. Quanto a Catherine Millot, ver entrevista neste livro.

61. Referência ao presidente do Brasil, José Inácio **Lula** da Silva (1945-), que fez do Programa Fome Zero sua principal promessa de campanha em 2002. Eleito, em 2003 ele deu início à implantação do programa, que mereceu destaque no relatório “O estado da insegurança alimentar no mundo, 2004”, da Organização das Nações Unidas (ONU).

62. Eleanor Roosevelt (1884-1962) foi mulher do presidente americano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), que, em seus mandatos, enfrentou o período da Grande Depressão, após a quebra da Bolsa de Nova York em 1929, e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Na juventude, ela foi ativista do Partido Democrata, em Nova York, e trabalhou na Liga Sindical Feminina. Depois de casada, apoiou o programa de criação de empregos e oportunidades para os desempregados, o New Deal (“Novo Trato”), lançado por FDR. Após a morte do presidente, ela permaneceu em cena, ajudando a fundar a Casa da Liberdade, uma organização não governamental voltada para os direitos humanos, e a Organização das Nações Unidas (ONU), na qual atuou, presidindo inclusive o comitê de criação da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Colaborou com o governo de John Kennedy (1917-1963). Conforme pesquisa do Instituto Gallup, foi uma das pessoas mais admiradas do século XX. O médico e geógrafo pernambucano Josué de Castro (1908-1973) escreveu *Geografia da fome*, *Geopolítica da fome*, que foram traduzidos nos cinco continentes, e outros, sempre se recusando a usar as palavras “desnutrição” ou “subnutrição”, pois pretendia denunciar um problema que ninguém queria reconhecer, nem no Brasil nem no mundo. Na década de 1950, fundou no Brasil a Associação Mundial de Combate à Fome (Ascofam) e participou da criação da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO). Era uma celebridade científica mundial quando foi exilado pelo governo militar em 1964 – 14 países do Primeiro Mundo lhe ofereceram abrigo. Ele escolheu a França e viveu desde então em Paris.

63. A cura psicanalítica se dá por meio da interpretação do discurso do analisando pelo analista, no contexto da transferência. A interpretação depende da escuta e leva o analisando a tomar consciência das manifestações do seu inconsciente e se posicionar em relação ao próprio desejo. No caso da técnica de Lacan, o analista não faz a interpretação por meio de comentários; ele faz a pontuação e o corte, isto é, ao detectar na fala do analisando uma palavra (significante) relevante para o seu questionamento, interrompe a

sessão, levando o próprio analisando a meditar e interpretar. Nasce, assim, a sessão curta, pois o tempo da sessão é determinado pelo surgimento do significante, não obedecendo aos 50 minutos tradicionais de outras linhas psicanalíticas.

64. O baixo contínuo é uma parte estrutural da música do período barroco (1600-1750). Como a expressão diz, trata-se da parte mais grave da música, que faz o acompanhamento contínuo da melodia. O baixo faz a sequência dos acordes, isto é, a harmonia sobre a qual repousam as notas da melodia. Ele pode ser executado por instrumentos de som grave – violoncelo, contrabaixo, fagote, viola de gamba –, desde que um deles possa executar acordes, como o cravo, o violão, a harpa, por exemplo. Modernamente, usam-se o cravo e o violoncelo. Johann Sebastian Bach (1685-1750), organista e compositor alemão cujo ano de morte é dado como o fim do barroco, usou intensamente esse recurso. Considerado o maior compositor do período, seu espantoso domínio técnico encanta os musicistas de todos os tempos desde sua redescoberta pelo colega Felix Mendelssohn (1809-1847), que reestreadou sua *Paixão segundo São Mateus* em 1829 e contribuiu na divulgação de sua obra. Entre suas composições mais conhecidas estão *O cravo bem temperado*, *A arte da fuga*, os *Concertos de Brandemburgo*, a cantata *Jesus, alegria dos homens*.

65. O psicanalista francês Charles **Melman** (1931-) foi um dos colaboradores de Lacan. Dirigiu a Escola Freudiana de Paris e fundou a Associação Freudiana Internacional, que mais tarde passou a se chamar Associação Lacaniana Internacional. Em seu livro *O homem sem gravidade, gozar a qualquer preço* (Ed. Companhia de Freud, 2003), retrata o homem que põe o prazer à frente do saber e prioriza a estética em detrimento da ética.

66. Jacques-Alain Miller (1944-), genro de Lacan, é psicanalista em Paris, criou e dirige a Escola da Causa Freudiana, além de dirigir o Departamento de Psicanálise da Universidade de Paris VIII. Fundou a Associação Mundial de Psicanálise (AMP) e foi seu primeiro delegado-geral. É o responsável pelo estabelecimento de texto dos Seminários e de outros artigos de Lacan, que o nomeou seu herdeiro e curador intelectual. Ele e sua mulher, Judith Miller, dirigem a coleção Campo Freudiano no Brasil, da Jorge Zahar Editor.

67. O estadista britânico Sir Winston **Churchill** (1874-1965) foi um dos grandes personagens do século XX, tendo se destacado por ocupar o cargo de primeiro-ministro do Reino Unido durante a Segunda Guerra Mundial e liderar a resistência ao nazismo. Jornalista, historiador, orador e escritor de grandes recursos estilísticos e de tiradas de humor memoráveis, suas frases brilhantes recheiam dicionários de citações em todo o mundo.

68. Foi o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) quem formulou a ideia de que toda palavra, ou todo signo linguístico, tem em sua composição **significante** (a forma) e significado (o conceito). Uma ideia (significado) pode ser expressa por diferentes palavras (significantes), e o contrário também é verdadeiro. “Manga curta” e “sorvete de manga” são exemplos de um mesmo significante (manga) para conceitos ou significados diferentes. Aliás, na língua, dificilmente as palavras têm significado único; quase sempre são polissêmicas, isto é, representam coisas diferentes e também evocam constelações de significados – algo que os poetas costumam explorar. No caso do uso do significante em psicanálise, introduzido e desenvolvido por Lacan, dá-se uma inversão. Enquanto na linguística Saussure atribuiu maior valor ao significado, o psicanalista francês dá maior relevo ao significante e trabalha com ele baseado na ideia de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”.

69. Franz **Kafka** (1883-1924), escritor judeu de língua alemã nascido em Praga – hoje capital da República Tcheca – ao tempo do Império Austro-Húngaro. Formou-se em direito e trabalhou como advogado, embora pertencesse à classe média abastada. Alienação e perseguição num mundo que oprime e desnorteia compõem o clima de suas histórias, desde os contos, em que se destaca “*A metamorfose*”, até os romances, como *O processo* e *O castelo*. O estilo, extremamente límpido, descreve detalhes ínfimos de forma objetiva e distante, enquanto o que é narrado é angustiante e caótico. Do nome do autor criou-se a palavra “kafkiano”, usada em todos os quadrantes para qualificar o absurdo. Sua obra foi, em maioria, publicada postumamente. Martin Heidegger (1889-1976), professor universitário e filósofo alemão cujo pensamento se formou e amadureceu durante a grande crise das instituições germânicas, que culminou com a derrota da Alemanha na Primeira Grande Guerra (1914-1918) e a formação da República de Weimar. Abraçando o que Jean-Paul Sartre chamou de “existencialismo” – o ser no mundo – e a fenomenologia de seu mestre Husserl, escreveu *Ser e tempo*, sua obra fundamental, em 1927. Envolveu-se com o nazismo, o que não impediu que seu pensamento fosse adotado por seguidores e alunos totalmente contrários a essa posição, entre eles o próprio Sartre e a filósofa política Hannah Arendt. Analistas de sua obra consideram que ele desenvolveu um instrumento para perguntar e questionar, mas não para responder. O desconstrutivismo é uma das correntes que sofreram influência de Heidegger. Se Clarice fala sobre “a coisa”, como diz a entrevistada, o filósofo, por sua vez, escreveu *A pergunta sobre a coisa*, ensaio de 1962.

70. **Antoinette Fouque** (1936-), feminista, psicanalista, professora e editora francesa, formou-se em letras na Sorbonne e fez doutorado sob orientação de Roland Barthes. Foi uma das fundadoras do Movimento de Liberação das Mulheres em 1968. Como editora, lançou livros e periódicos de caráter feminista, além de criar livrarias para comercialização das obras publicadas pela Éditions des Femmes. Eleita pelo Partido Radical de Esquerda (centro-esquerda), serviu no Parlamento Europeu de 1994 a 1999. É autora de *Il y a deux sexes* (“Existem dois sexos”) e *Gravidanza*. Segundo sua definição, a editora tem por objetivos: (1) dar visibilidade à contribuição das mulheres em todos os campos do conhecimento, do pensamento e da ação; (2) estimular a criação feminina e o desejo das mulheres de empreender; (3) enriquecer o patrimônio cultural. A editora publica as obras completas das brasileiras Clarice Lispector e Nélide Piñon.

71. Heinrich von **Kleist** (1777-1811), poeta, romancista e dramaturgo alemão, considerado um dos mais importantes do período romântico, dá nome ao importante Prêmio Kleist, que distingue autores da literatura alemã. Entre suas obras estão a tragédia *A família Schrockenstein* e o drama *Príncipe Friedrich von Homburg*. Considerado um exímio contista, é tido como uma das principais influências de Kafka. Sobre Rilke, ver Nota 47.

72. Destacado como um dos maiores escritores americanos, William **Faulkner** (1897-1962) recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1949. Sua temática é a decadência do Sul dos Estados Unidos, que situa num condado imaginário, Yoknapatawpha, onde seus personagens vivem as trágicas consequências da Guerra da Secessão, que desmontou as estruturas econômicas e sociais da tradicional sociedade branca e escravagista após a vitória dos *yankees* do Norte. Estilisticamente, utiliza o fluxo de consciência, construindo parágrafos longos, com frases e observações intercaladas, a exigir total atenção do leitor. Seus personagens aparecem e reaparecem em diferentes épocas em mais de uma obra. *O som e a fúria*, *Enquanto agonizo*, *Os desgarrados*, *Absalão! Absalão!* são alguns de seus títulos mais conhecidos. Também escreveu contos e roteiros de cinema. Sua obra está disponível em português.

73. Régine Deforges (1937-), livreira, editora e escritora francesa que ganhou fama mundial com o ciclo de romances iniciado com *A bicicleta azul* – segundo a família da americana Margaret Mitchell, nada mais que plágio da autora de *E o vento levou*. Favorável à difusão da literatura erótica, criou uma editora para publicar livros do gênero – em 1968, no primeiro deles, um título do surrealista Louis Aragon, a edição foi apreendida e ela foi condenada por “ultraje aos bons costumes”. Nem por isso ela deixou de trabalhar com o tema, defendendo em suas narrativas o direito da mulher ao livre exercício de sua sexualidade. *Vontade de viver*, *Tango negro*, *O sorriso do diabo* são algumas de suas obras publicadas no Brasil.

74. Lou Andréas-Salomé (1861-1937), escritora e psicanalista de ascendência franco-alemã nascida em São Petersburgo, Rússia. Sua intensa e ampla curiosidade intelectual levou-a a conhecer diversos luminares de sua época, como Nietzsche, Freud, Wagner, Rilke. O recente *best seller* *Quando Nietzsche chorou*, de Irving Yalom, narra o relacionamento da bela Salomé com o filósofo, sobre quem ela escreveu um polêmico ensaio: *Friedrich Nietzsche através de sua obra*. Embora casada com o linguista Carl Friedrich Andreas, ela foi amante do poeta Rainer Maria Rilke por vários anos e sua correspondente e conselheira até a morte dele. Nesse relacionamento, Lou colheu inspiração para alguns ensaios eróticos, como *A humanidade da mulher* e *Reflexões sobre o problema do amor*. A partir de 1912, ela frequentou o círculo de Freud em Viena, tornando-se psicanalista e permanecendo correspondente do mestre durante duas décadas. Ela foi escritora prolífica com obras de sucesso em seu tempo, no entanto esquecidas. Sobreviveu o mito da bela sedutora.

75. Com a frase “**desembarque dos sábios americanos na Normandia**”, o autor se refere à esperança da descoberta da cura para a Aids pelos cientistas americanos. Ele permanece, assim, no registro da metáfora da guerra, que usa em seu livro sobre a luta contra a síndrome. Aqui, a imagem é o desembarque dos Aliados no norte da França no Dia D (6 de junho de 1944), que marcou o início da derrota alemã na Segunda Guerra.

76. A entrevistadora informa o escritor sobre o absurdo dos hemocentros infectados até o final dos anos 1980 – razão do contágio de operados e hemofílicos, como o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, e seus irmãos, o cartunista Henfil e o músico Chico Mário, entre tantos outros. Ela equipara a omissão das autoridades brasileiras da saúde de então às ações do médico nazista Josef Mengele (1911-1979), “o Anjo da Morte”, que atuou no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, fazendo experimentos pseudocientíficos de extrema crueldade. Mengele chegou a ser preso depois da Segunda Guerra Mundial, mas, com nome falso, conseguiu fugir para a Argentina. Depois, passou ao Brasil, onde viveu e morreu anonimamente. Glauber Rocha (1939-1981), além de ator e escritor, foi o cineasta mais significativo do Cinema Novo, movimento que defendia um cinema barato, de abordagem realista e com temática brasileira. Apocalíptico e pessimista, ao filmar *Deus e o Diabo na terra do sol*, em 1964, ele adotou como mote a profecia “O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”, do beato Antônio Conselheiro – o líder religioso do episódio conhecido como Guerra de Canudos (1896-1897). Para isso acontecer e o sol chover ouro, diz o personagem Santo Sebastião, seria preciso matar todos os que praticam o mal.

77. Diplomata francês, oficial naval e cavaleiro da Ordem de Malta, Nicolas Durand de **Villegaignon** ou, também, Villegagnon (1510-1571), comandou a invasão francesa na baía de Guanabara entre 1554 e 1567. Embora católico militante, recebeu em 1557 cerca de 300 protestantes adeptos de João Calvino (1509-1564) – que fora seu colega de escola em Paris – como reforço em sua luta contra os portugueses para se apoderar da região hoje ocupada pela cidade do Rio de Janeiro e suas ilhas adjacentes. O projeto de fundação de uma

colônia no local, denominada França Antártica, foi designado a Villegaignon pelo principal ministro do reino, Gaspard de Coligny (1519-1572), convertido ao protestantismo e líder dos huguenotes (protestantes) durante as guerras religiosas na França, que envolveram também a sucessão ao trono após a morte acidental de Henrique IV.

78. O francês Guy de **Maupassant** (1850-1893), considerado um dos maiores contistas do Ocidente, viveu infância e juventude no campo, partindo aos 20 anos para Paris, onde conquistou fama, riqueza e amantes com suas histórias curtas passadas em cenários os mais variados, abordando personagens de todas as classes sociais e com os mais diversos estados de espírito. Era primo do romancista Gustave Flaubert, que o apoiou no início. Alguns de seus mais de 250 contos, como “Bola de sebo”, “Mademoiselle Fifi” e o assombrado “O Horla”, são conhecidos em todo o mundo. A partir de 1890, a sífilis cobrou-lhe seu preço sob a forma de perturbações nervosas e demência, o que influenciou alguns de seus últimos trabalhos. Falhou numa tentativa de suicídio e foi internado num hospício, onde morreu com apenas 43 anos. Estilisticamente, explorou o que os teóricos chamam de “conto tradicional” ou “anedótico” – uma história curta, que aborda um caso ou situação (quase como a crônica) e apresenta reviravolta surpreendente no final. Por isso mesmo, alguns críticos o consideram “superficial”.

79. *A princesa de Clèves*, livro escrito em 1678 por madame de La Fayette, considerado o primeiro romance moderno do Ocidente. Ele narra o puro amor correspondido entre a órfã *mademoiselle* de Chartres e o duque de Nemours, depois que a mãe dela a prometera ao príncipe de Clèves num arranjo de conveniência.

80. Cantor e compositor baiano da geração que renovou a música popular brasileira (MPB) a partir dos festivais da canção dos anos 1960, **Gilberto Gil** (1942-) foi um dos criadores da Tropicália, junto com Caetano Veloso – ambos foram presos em 1968 e partiram para o exílio no ano seguinte, em Londres, no período da ditadura militar. Politicamente, tem dado apoio às causas da água, do meio ambiente e da valorização da herança negra na cultura brasileira. Foi vereador em Salvador (1989-1992) e ministro da Cultura (2003-2008). Na canção “Réquiem para Mãe Menininha do Gantois”, o compositor alude aos cultos de origem africana presentes em todo o país. Mãe Menininha, nascida Maria Escolástica da Conceição Nazareth (1894-1986), foi a mais famosa das ialorixás – denominação dada às chefes de terreiro de candomblé –, tendo sido a quarta à testa do Terreiro do Gantois (Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê), fundado em 1894 por sua bisavó.

81. Pelo sentido das palavras do entrevistado, a expressão “**universo mais balzaquiano**” diz respeito a uma visão de mundo como totalidade complexa, na qual se acotovelam pobres e ricos, nobres e burgueses, belos e aleijões, tendo como pano de fundo uma “velha ordem” em via de ser substituída por uma “nova ordem”. No caso da França de Honoré de Balzac (1799-1850), tratava-se da imposição do mundo burguês, decorrente dos ideais da Revolução Francesa, que venceram a ordem monárquica dos Luíses no final do século XVIII. Segundo a crítica portuguesa Helena Vasconcelos, o universo balzaquiano – o mundo da “Comédia Humana”, com seus mais de 3.500 personagens – “é, no fundo, uma representação da eterna luta entre aqueles que não abdicam de uma ordem antiga, acabando esmagados, e aqueles que abraçam as inovações impostas pela História, adaptando-se aos tempos modernos”. A mesma ideia de sociedade diversa e imperfeita aparece na comparação entre o pássaro “louco em sua forma”, que é o tucano, e os pássaros

pintados pelo catalão Pablo Picasso (1881-1973) e pelo francês Georges Braque (1882-1963). Assim, o Brasil “em construção” interessa mais ao autor do que a França atual, já estabilizada em sua estrutura social.

82. A frase “**O Brasil não é triste**” alude ao título do livro do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009) *Tristes trópicos*, publicado em 1955. Convidado a lecionar sociologia na recém-fundada Universidade de São Paulo, Lévi-Strauss viveu no Brasil de 1935 a 1939, aproveitando para fazer viagens etnográficas ao Paraná, Mato Grosso e à floresta amazônica, locais onde aconteceram seus encontros inaugurais com povos indígenas. Na obra, ele anota observações e reflexões feitas nessas viagens e que posteriormente lhe serviriam para embasar o estruturalismo.

83. Philip Roth (1933-), americano de origem judaica e premiado escritor, é considerado pela crítica um dos mais – se não o mais – importantes autores dos últimos 25 anos no país, de acordo com levantamento feito em 2006 pela *The New York Times Book Review*.

Entre seus livros publicados no Brasil estão *A marca humana*; *O complexo de Portnoy* – seu primeiro *best seller*, que virou filme sem grande sucesso; *O animal agonizante*; *Homem comum*; *Adeus, Columbus*. Milan Kundera (1929-), tcheco naturalizado francês, começou pela música, foi professor de cinema em Praga e chegou depois à literatura. Perseguido após a invasão de Praga pelos soviéticos em 1968, quando seus livros foram retirados de circulação e ele foi proibido de trabalhar, publicou na Inglaterra e foi lecionar na França em 1975, onde publicou *O livro do riso e do esquecimento* (1978), que lhe valeu a cassação da cidadania tcheca. Seu título mais famoso é *A insustentável leveza do ser*, que tem a Primavera de Praga como cenário e explora política e erotismo, como toda a sua obra. O filme inspirado nesse *best seller* chegou às telas em 1988 e ganhou dois prêmios Oscar.

84. Cidadão Kane, filme de 1941, dirigido, produzido, protagonizado e corroteirizado pelo escritor, ator, produtor e cineasta Orson Welles (1915-1985), que também trabalhou com teatro, rádio e televisão. Conta a trajetória de um magnata da mídia que veio do nada e apresenta o melhor e o pior como personalidade e caráter – é tanto o herói como o vilão do sonho americano, que consegue fama, dinheiro, mulheres e imortalidade por meio de manipulação, crueldade e arrogância. Considera-se que o personagem foi baseado no magnata da imprensa americana William Randolph Hearst (que, no entanto, nasceu milionário) – até porque este desencadeou uma campanha na tentativa de fazer abortar o projeto de Welles. O filme revolucionou a linguagem do cinema e é considerado pela crítica o mais importante de todos os tempos.

85. O romance *O último magnata* foi publicado em 1941, após a morte de seu autor, F. Scott Fitzgerald (1896-1940). O escritor americano inspirou-se na vida de Irving Thalberg, o chefe dos estúdios da Metro Goldwin-Meyer (MGM) na Hollywood dos anos 1930. Foi filmado em 1976 com direção de Elia Kazan e um elenco espetacular – Robert De Niro no papel-título, Jack Nicholson, Jeanne Moreau, Tony Curtis, entre outros.

86. Lacan. Ver Notas 10, 50, 60, 63, 65, 68.

87. Alfredo Arias (1944-), ator, dramaturgo e diretor de teatro e ópera argentino, radicou-se em Paris em 1970 com seu grupo teatral, o TSE, fundado em Buenos Aires. Um inovador que se dedicou à encenação de clássicos como Shakespeare, Goldoni, Molière, criou sua linguagem teatral unindo dança, música e textos poéticos. *Mortadela*, que escreveu com seu colaborador constante René de Ceccaty (1952-), fez grande sucesso, valendo-lhe o Prêmio Molière de Melhor Espetáculo Musical de 1993.

88. Julio Cortázar (1914-1984), escritor argentino que se radicou em Paris em 1951, por se opor ao governo do ditador Juan Perón. Mestre consumado do conto, foi com o romance *O jogo da amarelinha*, lançado em 1963, que fez sucesso. Composto de fragmentos, ele permite várias leituras, que são orientadas pelo próprio autor. Seus contos estão reunidos em volumes como *Bestiário*, *Todos os fogos o fogo*, entre outros. Do livro *As armas secretas* faz parte o conto “As babas do diabo”, que inspirou ao cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007) o filme *Blow-up* e lançou o escritor para a fama mundial.

89. Jorge Luis Borges (1899-1986) nasceu em Buenos Aires, mas passou a adolescência na Suíça e na Espanha. Poeta, ficcionista, ensaísta e ávido leitor, estava destinado à escrita desde criança, assim como à cegueira, hereditária em sua família paterna. Aos 21 anos, já de volta à Argentina depois da Primeira Guerra Mundial, participa da renovação literária de seu país na revista *Sur*, que fundou com outros intelectuais. Alcançou destaque mundial com o livro *Ficções*, de 1944, que contém alguns de seus contos mais conhecidos, como “A biblioteca de Babel”, “O jardim das veredas que se bifurcam”, “Pierre Menard, autor do Quixote”. Já era o criador de jogos de espelho e labirintos. Seu estilo, absolutamente límpido ao narrar histórias estranhas ou absurdas com aparências de verdade, é fascinante. A reflexão filosófica, o amor por Buenos Aires, as guerras históricas de seu país e a cegueira – à qual dedica o volume *Elogio da sombra* – estão entre os temas de sua poesia, ora vazada em rimas e formas fixas, como o soneto, ora em versos livres e brancos. Perseguido pela ditadura de Perón e hostilizado pela esquerda, só no fim da vida começou a tornar-se unanimidade como grande escritor da língua espanhola e a receber os maiores prêmios e distinções internacionais – menos o Nobel.

90. Juan Domingo Perón (1895-1974), militar e político argentino, conheceu o ditador italiano Benito Mussolini e outros líderes europeus durante viagem de observação militar em 1938, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, e depois dela, quando, no governo, transformou a Argentina em abrigo para criminosos nazistas. Colaborou com o golpe de estado de 1943, participando depois do governo militar, e teve hábil desempenho no então insignificante Departamento do Trabalho, onde formou com os sindicalistas as bases de seu futuro poder. Elegeram-se presidente para o primeiro mandato (1946-1952) já casado com sua segunda mulher, a atriz de cinema e radionovelas Eva Duarte (1919-1952), a legendária Evita, mãe dos pobres – apelidados de *descamisados* –, que foi importante em sua administração nacionalista, autoritária e populista. Reeleito para o mandato de 1952-1959, aprofundou a política de industrialização, mas, após a morte de Evita, já enfrentava crescente oposição – comandada pela União Cívica Radical – e problemas econômicos. Para resolver este item, estranhamente recorreu ao investimento estrangeiro. Também a Igreja Católica passou para a oposição, aborrecida com a monopolização da caridade pela Fundação Eva Perón, e o presidente – que passava a ser chamado de “ditador” – foi excomungado pelo papa Pio XII. Não demorou, as forças conservadoras derrubaram Perón em 1955. Os militares voltaram ao poder, e ele partiu para o exílio, primeiro no Paraguai, depois no Panamá, onde conheceu sua terceira mulher, a cantora María Estela (Isabelita) Martínez, e por fim na Espanha, onde se aproximou da esquerda. A distância não evitou que o peronismo permanecesse vivo na Argentina, e ele voltou à presidência com a eleição de Hector Cámpora, seu secretário particular, que assumiu após sete anos de ditadura militar e armou a volta do líder em 1973, renunciando para possibilitar novas eleições – agora com Perón podendo concorrer e vencendo, numa chapa com sua mulher, Isabelita, como vice-presidente. Permaneceu no governo durante um ano apenas. Quando morreu, em julho de 1974, o peronismo estava rachado e com as alas direita e esquerda em luta, tendo

contra si também as oposições tradicionais. Isabelita, sua sucessora, foi derrubada por outro golpe militar em 1976, quando a junta governativa chefiada pelo general Jorge Videla iniciou o terrorismo de Estado, prendendo e executando milhares de pessoas sem julgamento nem registros – daí os “desaparecidos”.

91. Sobre o livro *Sex*, de Madonna, ver Nota 49.

92. Menemismo, denominação dada ao regime de governo de Carlos Saúl Menem (1930-), que governou a Argentina de 1989 a 1999 – eleito pelo Partido Justicialista (peronista) – e deixou pesada herança econômica e social. Rezando pela cartilha do Consenso de Washington, Menem seguiu à risca as orientações do Fundo Monetário Internacional (FMI), escancarando a economia para o capital estrangeiro e mantendo a paridade cambial, que levou o país primeiro a um sucesso aparente e depois à bancarrota, a crise social ao abismo e as instituições à balbúrdia – a Argentina chegou a ter cinco presidentes em dois meses, precisou dar calote na dívida externa, o PIB caiu 20%, e 20% da população total, que era de 36 milhões de habitantes, passou a viver com menos de 1 dólar por dia.

93. Sobre **Hector Bianciotti**, ver capítulo a ele dedicado neste livro.

94. Sobre o **tesouro de Martin Borman**, existe narrativa bem documentada no livro *Crônica de uma guerra secreta*, do historiador e diplomata brasileiro Sérgio Corrêa da Costa (1919-2005), que serviu na Argentina entre 1944 e 1948, no início de sua carreira. Em uma entrevista sobre o lançamento da obra, ele contou: “Desde 1944, a Argentina preparou-se para receber os fugitivos alemães. Foram enviados 8 mil passaportes em branco para as autoridades nazistas darem o destino que melhor lhes aprouvesse. No livro, relato o caso do submarino alemão que desembarcou quarenta caixas com dinheiro, joias e outros valores na costa argentina. Há também o episódio da viagem de Evita Perón à Suíça, onde foi recebida por 200 banqueiros, na qual tomou posse das contas numeradas que guardavam parte do tesouro nazista. Esse segredo custou a vida do irmão de Evita, Juan Duarte, que foi ‘suicidado’ após a morte da irmã. A Argentina tornou-se um santuário para os antigos membros da Gestapo, fato que foi provado pela presença do vice-*Führer* Martin Bormann, único nazista condenado à morte *in absentia* em Nuremberg, que chegou ao país com uma cédula de identidade em nome de Eliezer Goldstein”. Disponível em <www.record.com.br/entrevista.asp?entrevista=51>.

95. Trabalho na Secretaria é referência às tarefas desempenhadas por Eva Perón. Evita não foi apenas primeira-dama da Argentina de 1946 a 1952, quando morreu de câncer. Com muito trabalho em radionovelas, em 1942 ela já havia conseguido estabilidade financeira e casa própria no fino bairro da Recoleta, em Buenos Aires, onde havia chegado do interior em 1935. Em 1943, estava entre os fundadores do Sindicato Argentino do Rádio. Na primeira campanha presidencial de Perón, ela usou seu programa radiofônico para apoiá-lo, pedindo votos aos pobres e aos trabalhadores. Nos anos seguintes, ela se tornou popular entre os sindicatos pró-peronistas por falar em defesa dos direitos dos trabalhadores. Foi nomeada para dirigir a Secretaria de Trabalho e a Secretaria de Saúde. Em 1948, com a criação da Fundação Eva Perón, mantida com fundos sindicais, ela se dedicou exaustivamente a atender à população necessitada – trabalho pelo qual alguns queriam que fosse santificada. Defensora do sufrágio feminino, ela criou o Partido Feminino Peronista, que chegou a ter 500 mil adeptas e garantiu a reeleição de Perón por larga maioria em 1952. Chegou a ser convidada para concorrer à vice-presidência, mas desistiu, dada a resistência dos militares, das elites argentinas, e a pedido do próprio marido. Pouco depois do ato que ficou conhecido como “A Renúncia”, a doença a abateu, ficando claro que ela não deveria mesmo concorrer nas eleições de

1951 – as primeiras em que as mulheres puderam votar no país. Ela foi submetida a histerectomia por um cirurgião americano, teve metástase no pulmão, foi tratada com quimioterapia, mas não resistiu. Morreu aos 33 anos em 26 de julho de 1952, causando comoção nunca vista na Argentina. Seu corpo foi embalsamado e mantido em exposição até 1955, quando os militares que tomaram o poder o retiraram e o mantiveram oculto durante 16 anos. Em 1971, revelou-se que o corpo havia sido enterrado em Milão, na Itália, de onde foi exumado e enviado à residência de Perón, em Madri.

Após a morte de Perón, foi Isabelita – a primeira mulher a assumir a presidência de um país na história moderna – quem fez o corpo de Evita retornar à Argentina, onde está hoje enterrado no Cemitério da Recoleta, em Buenos Aires.

96. A verdade não existe, frase do psicanalista Jacques Lacan.

97. A marsehesa é uma canção patriótica escrita em 1792 pelo militar Claude Joseph Rouget de Lisle, que se tornou popularíssima durante a Revolução Francesa e foi adotada como o hino nacional da França em 1795. Esse era o hino tocado nos caminhões de som da Marcha da Constituição e da Liberdade, organizada em Buenos Aires pelas elites tradicionais para clamar pela normalização do regime e forçar a queda de Perón no dia 19 de setembro de 1945. Considerado o homem forte do governo militar de então, Perón deixou seus cargos de ministro da Guerra, secretário de Trabalho e Previdência e vice-presidente da República. No dia 9 de outubro, Perón renunciou e solicitou passar para a reserva, no posto de coronel. No ápice da guerra de rua que tomou a capital, ele voltaria literalmente nos braços do povo após enorme mobilização pró-Perón em 17 de outubro.

98. Mahabharata (lê-se “maabárata”) é um grande épico da Índia clássica, abordando em seus versos reis e príncipes, deuses e demônios, sábios e santos, guerra e paz, ao passo que constitui, simultaneamente, seu texto sagrado mais importante. Discute o *trivarga*, isto é, as três metas da vida mundana: desfrute sensorial (*kama*), progresso econômico (*artha*) e religiosidade (*dharma*). E vai além, tratando dos dois estágios da libertação do ciclo de nascimentos e mortes – *moksha* e *samsara*. O filme, realizado por Peter Brook em 1989, tem cerca de três horas de duração e foi adaptado do roteiro original de Jean-Claude Carrière para a encenação teatral do mesmo diretor, originalmente com nove horas de duração. A ação gira em torno da guerra do bom líder Arjuna contra seus ambiciosos meios-irmãos Karna e Duryodhana, sob o olhar benevolente do deus Krishna, que os aconselha para garantir a manutenção da ordem do universo.

99. Fémis, sigla da antiga Fundação, atual École Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son, considerada uma das melhores escolas de cinema do mundo. É a sucessora do IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques). Pascal Bonitzer, parceiro do entrevistado no livro sobre como escrever roteiros, é também professor na Fémis, diretor, ator e produtor de cinema, além de roteirista entre os mais ativos da França. No contexto, a referência ao *nouveau roman* (“novo romance”) destaca a dificuldade de roteirizar livros que não contam histórias com começo, meio e fim, desprezam o recurso à ação e não se detêm na exploração de ideias ou personagens. O escritor Alain Robbe-Grillet (1922-2008) teorizou sobre o tema no livro *Por um novo romance*. Embora sem conseguir sucesso igual ao dos romances tradicionais, o novo estilo foi explorado por autores como Julio Cortázar, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, entre outros, e apreciado por um público escolhido. Também chegou ao cinema em filmes que fizeram as delícias dos adeptos do cineclubismo dos anos 1960 e 1970, como *O ano passado em Marienbad* (1961),

romance e roteiro de Robbe-Grillet, e o célebre *Hiroshima, mon amour* (1959), roteiro e diálogos de Marguerite Duras, ambos dirigidos por Alain Resnais.

100. Carrière foi roteirista de **Jacques Tati** (1907-1982), ator e diretor de cinema francês que se tornou um clássico com os filmes *As férias de M. Hulot*, de 1953, e *Mon oncle* (“Meu tio”), de 1958. Ele também trabalhou 19 anos com o surrealista Luis Buñuel (1900-1983), cineasta espanhol que viveu na França, nos Estados Unidos e depois no México. São dele filmes conhecidíssimos como *O cão andaluz*, *O anjo exterminador*, *Viridiana*, *Bela da tarde*, *O discreto charme da burguesia*, entre outros. Em sua parceria com o diretor americano Philip Kaufman, em 1988, ganhou o Oscar de Melhor Roteiro para *A insustentável leveza do ser*.

101. Foi o filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) quem primeiro estudou as regras para o bem-pensar, ou pensar corretamente. Em seu livro *Organon*, encontram-se os quatro princípios básicos desse instrumento para obter, formular e transmitir o conhecimento, a saber: princípio da identidade (“A é A” ou “O que é, é”, quer dizer, para que algo possa ser pensado, é preciso que seja considerado e conservado em sua identidade); princípio da não contradição (“A é A e não pode ser não A ao mesmo tempo e na mesma relação”; dito de outro modo, se algo é um triângulo, não pode deixar de ter três lados e três ângulos, ou nenhuma proposição pode ser falsa e verdadeira ao mesmo tempo); princípio do terceiro excluído ou *tertium non datur* em latim (“Ou A é x ou é y, e não há terceira possibilidade”, isto é, entre duas ou múltiplas escolhas, só há duas possíveis – a certa ou a errada, não havendo uma alternativa); e princípio da razão suficiente ou da causalidade (“Dado A, necessariamente se dará B; dado B, necessariamente houve A”, ou seja, não que não possa existir acaso ou acidente, mas a razão suficiente indica conexão entre os fatos e tem validade universal, enquanto a causa casual ou acidental só diz respeito a um caso ou situação).

102. O título original do livro lançado em 1994 com **Bernard-Henri Lévy** (1948-) é *Parlez-moi d’amour*. Filósofo e jornalista em geral conhecido pelas iniciais BHL, em meados dos anos 1970, liderou o movimento dos Novos Filósofos – jovens pensadores desgostosos com as respostas dadas pelo comunismo e pelo socialismo aos levantes de Maio de 1968 na França. Vários de seus livros têm tradução para o português.

103. O político de centro-direita Valéry **Giscard d’Estaing** (1926) foi presidente da República da França entre 1974 e 1981. Seu governo, tendo inicialmente a jornalista Françoise Giroud como ministra da Condição Feminina (1974-1976), foi reconhecido pela legislação liberalizante em relação a divórcio, contracepção e aborto. Ela foi depois secretária de Cultura do mesmo governo até 1977.

104. *Backlash* tem como subtítulo “A guerra não declarada contra a mulher americana”. Com ele, Susan Faludi, repórter do jornal *The Washington Post*, ganhou o Prêmio Pulitzer de 1991. Ela sustenta que existe na mídia a tendência a desqualificar os avanços igualitários feitos pelo feminismo dos anos 1970, alegando – sem apresentar provas – que problemas registrados nas décadas posteriores são decorrências daquelas conquistas.

105. O título original do livro é *Ce que la nuit raconte au jour*, publicado pela Grasset em 1992. As obras de Bianciotti têm tradução para português, espanhol, inglês e alemão, entre outros idiomas.

106. **Victoria Ocampo** (1890-1979), intelectual argentina de família milionária, conhecida pelo apoio dado aos jovens escritores de seu país, e editora-fundadora da revista literária *Sur* (“Sul”), foi também escritora e crítica literária. Uma de suas obras mais conhecidas é um diálogo entre ela e o grande poeta seu

contemporâneo Jorge Luis Borges (1899-1986). *Sur* foi a mais importante revista literária da América Latina e deu visibilidade a autores como Borges, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo, entre outros.

Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaraguense que iniciou o modernismo em língua espanhola e foi seu máximo representante, com influência determinante sobre a poesia latino-americana e hispânica no século XX. Para a crítica, seus livros mais importantes são *Azul...* (1888), *Prosas profanas e outros poemas* (1896) e *Cantos de vida e esperança* (1905). Darío começou influenciado pelos românticos, sobretudo o francês Victor Hugo, e pelo simbolismo, sendo admirador de Paul Verlaine (1844-1896), autor de *Poemas saturnianos* (1866), *Sageza* (1880) e *Epigramas*, entre outras obras. Seus poemas foram adotados como base para canções pelos músicos impressionistas, como Claude Debussy e Gabriel Fauré.

107. Filósofo e diplomata filho de mãe inglesa e pai polonês, Henri **Bergson** (1859-1941) nasceu em Paris, viveu alguns anos com a família na Inglaterra, voltou para a França e se naturalizou francês. Formado em literatura, lecionou em vários liceus pelo interior do país. De novo em Paris, passou a ensinar no importante Liceu Henri-IV. Em 1890, um ano após seu doutoramento, tornou-se professor do Collège de France. Suas obras principais são *Matéria e memória* e *A evolução criadora*. Foi Prêmio Nobel de Literatura em 1927. A referência da entrevistadora a Bergson diz respeito a um de seus ensaios mais importantes, *O riso*.

108. A **Coleção Bouquins** foi fundada no anos 1970 na editora Robert Laffont pelo editor francês Guy Schoeller (1915-2001), o primeiro marido de Françoise Sagan. Com livros volumosos, acima de mil páginas, cobrindo obras de referência, dicionários temáticos e clássicos acompanhados de aparato crítico, as obras publicadas se tornaram ferramentas de trabalho para estudantes e para o público universitário. A coleção venceu também alguns desafios tecnológicos, principalmente usando cola especial para garantir a durabilidade da estrutura dos livros, impressos em papel-bíblia.

109. Por muitos considerada “a última existencialista” graças a sua vida libertária, desligada das convenções burguesas, Françoise Sagan enfrentou **problemas com a polícia** por causa de álcool, drogas, excesso de velocidade e sonegação de impostos. Um de seus livros autobiográficos tem o sugestivo título de *Toxique* (“Tóxico”).

110. Marguerite **Yourcenar** (1903-1979), francesa de origem aristocrática, foi criada e em grande parte educada em casa pelo pai, Michel de Crayencour, de quem herdou dinheiro suficiente para se dedicar à escrita e ao gosto pela vida nômade em viagens por todos os lados até a Segunda Guerra Mundial. Escreveu o primeiro livro aos 16 anos e foi publicada aos 19. Fugindo à guerra, em 1939, mudou-se para os Estados Unidos, onde lecionou literatura francesa em Nova York. Depois, passou a dividir-se entre os EUA e a França. Em 1950, fixou residência na ilha Mount Desert, no Maine, afastada dos grandes centros e com a companheira Grace Frick (ver Nota 112), que traduziu várias de suas obras para o inglês e garantiu sua sobrevivência material. *Memórias de Adriano*, romance publicado em 1951, lançou-a para a fama. Escreveu também poesia, ensaios e contos. Outros livros importantes são *A obra em negro*, *Golpe de misericórdia*, *Alexis ou Tratado do vão combate*. A maioria de sua obra tem versão para o português.

111. Sobre **Colette**, ver Nota 47.

112. **Grace Frick** (1903-1979), acadêmica americana originária de Kansas City, que Yourcenar conheceu na França em 1939 e seria sua mais longa ligação amorosa. Além de traduzir os livros da escritora e responder por seu sustento material durante décadas, ela a ajudou em suas pesquisas e na organização de

sua vida social. Grace foi fundamental na decisão de Yourcenar de ir para os Estados Unidos e lá se fixar. Consta que a novela *Golpe de misericórdia*, no original *Coup de Grace* (literalmente “golpe de graça” e também um trocadilho com “amor à primeira vista”, *coup de foudre*), seria uma alusão ao encontro das duas.

113. Francis **Picabia** (1879-1953), pintor e poeta francês que participou do movimento dadaísta, depois de sofrer influência do impressionismo e do fauvismo. Passou períodos em Nova York, Barcelona e na Costa Azul, sempre buscando agrupar-se aos pintores de vanguarda e fundando revistas artístico-literárias. De volta a Paris, lançou com o surrealista André Breton a revista *491*. A referência diz respeito à longa série de “retratos” meticulosamente desenhados representando máquinas e engrenagens, realizada pelo artista em seus períodos nos Estados Unidos. A partir de 1925, Picabia retornou à arte figurativa – sem jamais abraçar o academicismo nem abandonar seus compromissos de vanguardista.

114. Salvador **Dalí** (1904-1989), pintor espanhol nascido na Catalunha, foi sempre um excêntrico e um polemista – tática excelente para chamar a atenção para si e sua arte, baseada em extraordinário domínio do desenho e em técnica apurada para representar um universo onírico, cheio de alegorias mágicas e sexuais. Os surrealistas, qualificando-o de “venal”, o expulsaram do grupo. Fiel ao estilo, continuou pintando, criando joias, ilustrando livros e ganhando muito dinheiro com exposições e retrospectivas.

115. O poeta francês Louis **Aragon** (1897-1982) foi fiel adepto do Partido Comunista, tendo atuado como jornalista na imprensa de esquerda, incluindo *L’Humanité*, *La Commune*, *Ce Soir*, paralelamente a suas atividades na vanguarda literária, como participante do dadaísmo e um dos fundadores do surrealismo. Durante a Segunda Guerra Mundial, escreveu na imprensa clandestina e participou da Resistência Francesa. Foi titular da Cadeira nº 5, entre as dez da Academia Goncourt, fundada justamente como oposição à Academia Francesa. Quanto ao sociólogo e historiador Raymond Aron (1905-1983), também ele foi um constante ativista na imprensa – mas à direita do espectro político –, como comentarista do jornal *Le Figaro* e depois da revista semanal *L’Express*, em cujas páginas defendeu o ponto de vista liberal e manteve constante polêmica com Jean-Paul Sartre e seu existencialismo. Filho de um advogado judeu, participou da Segunda Guerra Mundial como aviador e, depois, juntando-se a De Gaulle em Londres, editou o jornal *France Libre*, de 1940 a 1944, que foi o órgão oficial do governo da França Livre no exílio. Estudioso do marxismo, a ele dedicou os ensaios *O ópio dos intelectuais* e *O marxismo de Marx*. Seu livro sobre história da sociologia, *As etapas do pensamento sociológico*, é considerado um clássico.

116. quakers, em inglês, literalmente, “aqueles que tremem”, denominação dada aos protestantes da Sociedade Religiosa dos Amigos, criada na Inglaterra em 1652, porque, em confronto com os adeptos da Igreja Anglicana – a religião oficial britânica depois que Henrique VIII rompeu com o catolicismo (1534) –, bradavam: “Tremei diante do Senhor”. Foram perseguidos e migraram em massa para os Estados Unidos. Lá, fundaram em 1681 a colônia da Pensilvânia. Eles rejeitam organizações clericais, creem no contato direto com Deus, praticam ativamente o pacifismo, a solidariedade e a filantropia. O entrevistado usa a palavra como sinônimo da contenção e do puritanismo dos anglo-saxões por oposição aos aspectos exuberantes e emocionais das culturas mestiças na América Latina.

117. Simbad, o marujo, é o personagem que se aventura em sete viagens fantásticas pelos mares da costa oriental da África e do litoral sul da Ásia, figurando no conto 133 do volume 6 de *As mil e uma noites*, na tradução para o inglês do diplomata, explorador e linguista britânico Sir Richard Burton (1821-1890). O

livro, que reúne contos de diversas tradições orientais – egípcios, hindus, persas, judaicos *etc.* –, é estruturado em torno da história do sultão Xariar, que, traído pela mulher, vinga-se, tomando uma esposa por noite e mandando matá-la no dia seguinte. A filha do vizir, Xerazade, oferece-se ao sultão como esposa, decidida a interromper a sequência de mortes. Ela combina com sua irmã, Dinarzade, que lhe peça para contar uma história como despedida. Ao fim da primeira noite, o sultão, encantado com seu poder de narrar, suspende a execução para saber o fim da história – e assim prosseguem as mil e uma histórias. Os árabes teriam organizado a antologia entre os séculos XIII e XVI, segundo alguns estudiosos. Outros dizem que a obra foi escrita em Bagdá por volta do século VII. Há várias versões, com histórias diferentes.

118. Magreb ou Magrebe – que quer dizer “lugar onde o sol se põe” – é a região norte-noroeste da África que os romanos chamavam de “África Menor” e reúne Marrocos, Saara Ocidental, Argélia e Tunísia (Pequeno Magreb), mais Mauritânia e Líbia (Grande Magreb). As populações da região tornaram-se muçulmanas a partir do século VII, com a chegada dos árabes, e adotaram o árabe como língua franca. Sendo a parte mais próxima da Europa Ocidental, da qual é separada pelo mar Mediterrâneo, ainda mantém poderosos laços históricos com os antigos colonizadores, sobretudo França, Espanha e Itália. O Grande Prêmio Literário do Magreb é concedido pela Fundação Nourredine Abba, da Argélia.

119. Para reprimir os críticos de seu governo, o ditador soviético Josef Stálin criou a noção de “pessoa socialmente perigosa” em 1924, e os campos de concentração e trabalhos forçados chamados *Gulag* em 1929. O escritor Alexander **Soljenítsin** (1918-2008) conheceu o sistema na própria pele e o denunciou em seus livros *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* (1962) e *Arquipélago Gulag* (1973), que o levaram à fama mundial. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 1970. Preso por traição à pátria em 1974, foi expulso do país e deportado. Viveu nos Estados Unidos desde 1976 e, com a derrocada da União Soviética em 1990, reconquistou seus direitos civis. Retornou a Moscou em 1994, onde morreu.

120. Pramoedya Ananta Toer, esquerdista, autor de romances, contos e histórias folclóricas da Indonésia e de seu povo, sempre falou e escreveu abertamente contra o regime colonial holandês, o do populista Sukarno – que proclamou a independência do arquipélago após a Segunda Guerra Mundial – e de seu sucessor, o golpista pró-americano Suharto. Este ditador militar se estabeleceu com um banho de sangue, tendo perseguido e executado cerca de 1 milhão de opositores e esquerdistas (a Indonésia tinha o maior Partido Comunista fora da antiga Cortina de Ferro, além de ser o maior país muçulmano do mundo). Censurado, tendo passado 15 anos na prisão e 13 anos em prisão domiciliar, Toer se tornou, para o Ocidente, um símbolo da liberdade de expressão e dos direitos humanos. Suas obras mais conhecidas são os romances do ciclo Buru Quartet (considerado “o *Gulag* indonésio”), que cobre a história colonial do país, e o livro de memórias *A Mute’s Soliloquy* (“Solilóquio do mudo”). Faleceu em 2006.

121. A expressão “**tragédia argelina**” diz respeito aos assassinatos de escritores e intelectuais ocorridos na Argélia a partir de 1992, quando o governo e os militares, prevendo que a vitória iria para o partido radical Front Islamique du Salut (FIS, Partido Islâmico da Salvação), cancelaram as eleições. Com isso, o país mergulhou em guerra civil não declarada. A facção extremista da FIS passou a atacar intelectuais, matando cerca de 80 jornalistas e escritores por eles considerados defensores ou propagandistas das ideias do Ocidente e contrárias à lei islâmica, a *Xariá*. O atentado que vitimou o poeta e jornalista Tahar Djaout (1954-1993) foi o primeiro da longa série de atos terroristas ocorridos até 1998, nos quais morreram mais de 75 mil pessoas. Depois de um período de recuo por falta de dinheiro, armas e militantes, os extremistas

argelinos fizeram um “fusão” com a Al-Qaeda, e os ataques terroristas voltaram a ocorrer na Argélia. Houve vários em 2008. Com uma diferença: antes, a luta era nacionalista; depois, passou a fazer parte da *jihād* (guerra santa) internacional liderada por Osama Bin Laden (1957-2011).

122. Blaise **Pascal** (1623-1662), filósofo, místico, físico e matemático, criou a “Pascaline”, a primeira máquina de calcular – precursora da computação. O dramaturgo Pierre Corneille, um permanente inovador da tragédia e das técnicas de escrita e encenação teatral, escreveu obras que exaltam os sentimentos nobres, o império da lei sobre os políticos e o elogio do monarca que exerce o poder sem reprimir. *El Cid* é uma de suas obras mais conhecidas. O bispo e teólogo Jacques-Bénigne Bossuet, grande orador e retórico, foi um dos primeiros teóricos do poder absoluto dos reis, baseado na ideia de que os monarcas recebiam o poder diretamente de Deus. Porém, deveriam reinar com justiça e amor por seus súditos, assim como Deus olha pela humanidade. É o que diz no livro *Política segundo a Sagrada Escritura*.

123. Liev, Leão ou Léon, **Tolstói** (1828-1910), o grande romancista de *Anna Karenina* e *Guerra e paz*, teve nove filhos. Estudou direito, foi militar e depois, abandonando a carreira, viajou pela Europa. De volta à Rússia, isolou-se em uma propriedade rural, decidido a tornar-se escritor. Casou-se nesse período. Foi precursor do anarquismo, crítico do regime czarista e, depois de várias crises espirituais e com a saúde abalada, desejou entrar para um mosteiro. Morreu a caminho, quando era levado pela filha Alexandra, médica, e um criado.

124. Sobre **Nathalie Sarraute**, ver entrevista neste volume.

125. Vladimir **Nabokov** (1899-1977) era russo de nascimento e escreveu suas primeiras obras na língua materna. Sua família, de linhagem aristocrática, fugiu do país quando da revolução bolchevique de 1917. Ele estudou na Inglaterra, em Cambridge, lecionou em Berlim e fixou-se depois nos Estados Unidos, onde passou a escrever em inglês. *Lolita* foi seu romance mais polêmico.

126. O parisiense **André Gide** (1869-1951) escreveu mais de 50 livros entre romance, poesia, ensaio, crítica literária, biografia etc. Extremamente polêmico por seu compromisso com a verdade e a sinceridade em sua vida – o que o levou a tornar públicas opções como o homossexualismo, o ateísmo e a crítica ao comunismo após visita à União Soviética –, foi também um estilista exigente. Fundador da editora Gallimard e da *Nouvelle Revue Française*, em 1947, ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, para o qual teve grande peso a obra *L’immoraliste* (*O imoralista*), publicada em 1902. Em 1924, lançou *Corydon*, um autêntico tratado sobre o homossexualismo.

127. A entrevistadora refere-se ao poeta e ativista americano Allen **Ginsberg** (1926-1997), pertencente à geração *beat*. Dois de seus livros ganharam o mundo: *Howl* (*Uivo*) – por muitos considerado obsceno e pornográfico, assim como o estilo de vida do autor, assumidamente homossexual – e *Kaddish*, enquanto ele mesmo se tornava uma celebridade a partir dos anos 1960, batalhando com sua presença e leituras de sua poesia em eventos pelas liberdades individuais e contra a Guerra do Vietnã. Foi também professor e fundou uma escola de poesia.

128. Sobre **Proust**, ver Nota 47.

129. Diplomata, poeta e dramaturgo, Paul **Claudé** (1868-1955) foi a principal voz do renascimento católico na França e trabalhou sempre sobre a temática religiosa. Exerceu também o jornalismo literário. Proust e Stendhal foram dois grandes escritores franceses incompreendidos por Claudé. No caso de Proust, ele não gostava nem da obra nem do autor, cujos universos imaginário, moral e estético ele considerava

insuportáveis. Em sua correspondência, Claudel chega a dizer que ele e Proust são “zoologicamente” diferentes, pertencendo a “espécies inconciliáveis [...] como o lagarto e a galinha”. O poeta era irmão da escultora Camille Claudel (1864-1943).

130. A entrevistada refere-se aos diálogos que os autores apresentam em seus livros, mantendo-se sempre a distância dos personagens e limitando-se a reproduzir as palavras destes, seguidas de um monótono “disse X” ou “respondeu Y”.

131. Apoiando a afirmação da entrevistada de que não houve escola ou movimento do *nouveau roman*, os críticos e historiadores da literatura afirmam que a expressão foi invenção dos jornalistas, que precisaram encontrar uma designação para a renovação do romance ocorrida na França nas décadas de 1950-1960 – prenunciada pela publicação de *Tropismos*, de Sarraute, em 1938. Algo em comum entre os autores foi a publicação de seus livros iniciais pela Éditions de Minuit. **Claude Simon** (1913-2005), a quem se atribuiu uma “escrita cinematográfica”, profundamente ancorada em matérias de memória, recebeu o Prêmio Nobel em 1985. Alain Robbe-Grillet (1922-2008) foi romancista, cineasta e teórico do novo estilo. A seu respeito, ver também Nota 99. Michel Butor (1926-), professor de língua francesa e literatura no exterior, trabalhou o romance a partir de recortes com *Móbile*, de 1962, e continuou a procurar modos novos de representar a realidade tanto na literatura quanto na escrita de não ficção. É um prolífico produtor de ensaios sobre pintura.

132. Uma curiosidade sobre o **Château d’Eu**: ele foi residência da família imperial brasileira e abrigou o conde d’Eu, a princesa Isabel e os três filhos do casal após a Proclamação da República em 1889. Desde 1961, a propriedade pertence ao governo de Sena Marítimo.

133. Émile Henriot (1889-1961), jornalista e escritor francês, trabalhou no jornal *Le Temps* e, depois da Segunda Guerra Mundial, foi crítico literário do jornal *Le Monde*, exercendo enorme influência nos meios intelectuais franceses. Fez também memorialismo e história literária, além de romance e poesia. Foi eleito para a Academia Francesa em 1945.

134. Cineasta, dramaturga e romancista francesa nascida na Indochina (Vietnã), **Marguerite Duras** (1914-1996) se formou em direito e ciências políticas na Sorbonne e atuou na Resistência durante a Segunda Guerra Mundial, tendo sido militante do Partido Comunista, do qual acabou expulsa. Costuma ser alinhada ao grupo do *nouveau roman*. Escreveu roteiro e diálogos do célebre filme *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais. Seu romance *O amante* (1984) ganhou o Prêmio Goncourt e vendeu mais de 3 milhões de exemplares em vários idiomas, além de ter sido filmado em 1994. A obra da autora, que mistura autobiografia e ficção, soma cerca de quarenta romances e uma dezena de peças de teatro e filmes. Ver também Nota 99.

135. Sobre **Colette**, ver Nota 47.

136. Nathalie Sarraute certamente se refere a *Ouvrez*, seu último romance, publicado pela Gallimard em 1998. Ela morreu em outubro do ano seguinte, com 99 anos.

137. Sobre **Jacques Derrida**, ver entrevista neste livro.

138. Sobre **Jacques Lacan**, ver Notas 10, 50, 60, 63, 65, 68. **Julia Kristeva** (1941-), de origem búlgara, vive na França desde os anos 1960; é linguista, filósofa, teórica da literatura e do feminismo, além de psicanalista e historiadora da psicanálise. Grande parte de sua obra está traduzida e publicada no Brasil e em Portugal, inclusive *Introdução à semanálise*, criticada pelos entrevistados. Também filósofa, linguista e

teórica do feminismo é Luce Irigaray (1932-), nascida na Bélgica, cujo trabalho de pesquisa é dedicado à compreensão das linguagens masculina e feminina. Bruno Latour (1947-), filósofo com interesse em antropologia e sociologia da ciência, privilegia em seus textos a interação entre o discurso da ciência/tecnologia e a sociedade. Jean Baudrillard (1929-2007), dito pós-moderno e pós-estruturalista, pensou a maneira como o progresso tecnológico (sobretudo o da comunicação) afeta a sociedade e o comportamento contemporâneos. Sua obra inspirou o filme *Matrix*. Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo para quem seu ofício consiste em inventar conceitos, conheceu o “antipsicanalista” e militante esquerdista Félix Guattari (1930-1992) em 1968, a partir de quando os dois estabeleceram intensa e produtiva parceria intelectual, cujos resultados mais conhecidos são os livros *O anti-Édipo* e *Capitalismo e esquizofrenia*. Teórico da cultura, arquiteto e urbanista, Paul Virilio (1932-) é um sério crítico da tecnologia da informação e da virtualização geral decorrente da globalização e da internet, como se lê em *A bomba informática* e outras obras suas traduzidas no Brasil. Entrevista que ele concedeu à autora está publicada no livro *O século*.

139. Referência ao artigo “*Le risque de penser*” (“O risco de pensar”), publicado pela revista *Le Nouvel Observateur*, nº 1.716, de 25/09 a 1/10 de 1997, pág. 121, no qual o romancista e ensaísta Pascal **Bruckner** (1948-) ataca Sokal e Bricmont, chamando-os de “censores americanos” para defender o estilo especulativo do ensaísmo francês e, em particular, o filósofo Jean Baudrillard.

140. Jean-François **Lyotard** (1924-1998), filósofo e professor, foi importante na discussão sobre a pós-modernidade com o livro *O pós-moderno*, depois renomeado como *A condição pós-moderna* (1979). A crítica do entrevistado diz respeito à discussão provocada pelo pensador quando opõe conhecimento científico e saber narrativo.

141. Noam **Chomsky** (1928-), filósofo e linguista, professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), desenvolveu a gramática gerativa transformacional, que revolucionou os estudos de linguística teórica, além de estudos sobre as propriedades matemáticas das linguagens formais. Seu trabalho, importante para a linguística, tem sido fundamental também para as ciências da computação e para a teoria dos autômatos.

142. Bailarino e encenador do Teatro Municipal do Rio de Janeiro nos anos 1960 e carnavalesco que influenciou definitivamente os desfiles de escolas de samba, ajudando a transformá-los em ópera de rua, o maranhense João Jorge Clemente Trinta, **Joãosinho Trinta** (1933-2011) iniciou-se no Carnaval em 1963, criando as alegorias para a Acadêmicos do Sanguêiro, que se sagrou campeã. Com oito vitórias nos desfiles, foi o mais premiado e o mais polêmico dos carnavalescos de sua geração, tendo entre seus principais enredos *Rei de França na Ilha de Assombração* (1973, Sanguêiro) e *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia* (1989, Beija-Flor). Trabalhou ainda na Viradouro e na Acadêmicos do Grande Rio (2001-2004). Tanto nas escolas de samba quanto no trabalho social, sempre se baseou na chamada “cultura do brincar”, por oposição à sisudez da chamada “cultura culta”.

143. A entrevistadora se refere ao estudo sobre psicologia nacional *Ingleses, franceses, espanhóis*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, do diplomata, historiador e escritor espanhol Salvador de **Madariaga** (1886-1978). Convém lembrar que também Gilberto Freyre tem uma obra sobre os ingleses: *Ingleses no Brasil*.

144. Dante Moreira Leite (1927-1976) cursou filosofia e foi um pioneiro da psicologia social no Brasil. Uma de suas obras mais importantes é a citada pela entrevistadora, *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. É considerado um nome importantíssimo tanto pelo conjunto de sua obra na área de psicologia quanto por suas traduções didáticas e metodologia no ensino da matéria.

145. O escritor, etnógrafo, músico e professor paulista **Mario de Andrade** (1893-1945) foi um dos mentores do Movimento Modernista, que vigorou entre 1922 e 1945. Dedicado ao estudo de todas as expressões da cultura brasileira, confessa-se permanentemente preocupado com o valor de sua contribuição à modernização cultural do país. Contrário à ditadura de Getúlio Vargas, foi demitido do serviço público em São Paulo e morreu amargurado poucos meses antes da queda do ditador. O romance (que ele chamou de “rapsódia”) *Macunaíma* é considerado sua obra-prima. Nele, o “herói da nossa gente” – na verdade um anti-herói, que está permanentemente brincando – atravessa as dificuldades do povo brasileiro, que sintetiza as chamadas “três raças tristes”: o índio taciturno; o negro, que sofre o banzo da África e as dores da escravidão; e o português, o eterno saudoso. Entre suas obras estão os contos de *Amar, verbo intransitivo*, *Poesia completa*, *Aspectos da literatura brasileira* e vários volumes de correspondência.

146. O antropólogo **Roberto DaMatta** (1936-) foi um dos primeiros a estudar o Brasil através dos rituais e das festas populares, como o Carnaval, o futebol, a música, a comida, o jogo do bicho *etc.* Professor universitário, palestrante, é também colaborador ativo da imprensa especializada e da mídia leiga. Entre seus livros mais conhecidos estão *Carnavais, malandros e heróis*, *A casa e a rua* e *O que faz o Brasil, Brasil?* Gilberto Velho (1945-2012) atua nas áreas de antropologia urbana, antropologia das sociedades complexas e antropologia teórica. Publicou em 2002 o livro *Mudança, crise e violência: Política e cultura no Brasil contemporâneo*.

147. Sobre a **praça Tiananmen**, ver Nota 20.

148. O aiatolá (perito em religião e direito) Ruhollah **Khomeini** (1900-1989) foi o líder espiritual e político da Revolução Iraniana, que, em 1979, derrubou a monarquia laica do xá do Irã e instaurou o governo islâmico xiita. A volta do véu foi chocante, pois a adoção do guarda-roupa ocidental para homens e mulheres datava de várias décadas quando Khomeini assumiu o poder. Irmãos Muçulmanos, ou Irmandade Islâmica, é uma organização fundamentalista criada no Egito em 1928, com representação em setenta países. Seus militantes foram perseguidos e presos. Atualmente, a irmandade egípcia saiu da clandestinidade e atua na reforma política do país, iniciada em 2011. Talibã é a denominação dada ao movimento islâmico sunita nacionalista que governou o Afeganistão entre 1996 e 2001. A palavra quer dizer “aqueles que estudam o livro”, isto é, o Alcorão.

149. O ditador iraquiano **Saddam Hussein** (1937-2006) foi presidente do Iraque no período 1979-2003, acumulando o cargo de primeiro-ministro em 1979-1991 e 1994-2003. Embora não fosse religioso e gostasse de bebidas alcoólicas, proibidas pela lei muçulmana, legislou conservadoramente nessa área – até pela necessidade de manter a balança entre os diferentes credos e etnias do país, como curdos, sunitas e xiitas. Estes últimos, mais numerosos no Iraque, são muçulmanos mais ortodoxos e tradicionalistas do que os sunitas, seus opositores – mas que estavam no poder com Saddam. Em 2003, os Estados Unidos invadiram o país, e Saddam ficou vários meses desaparecido. Descoberto e preso, foi julgado por um tribunal especial iraquiano, condenado à morte e enforcado como criminoso de guerra em 30 de dezembro de 2006.

150. Em passagem sobre seu livro *Danúbio*, o autor explica à crítica literária romena Afrodita Cionchin a abrangência da Mitteleuropa, dizendo que existem a alemã, a húngara, a eslava, a romena e a judia, opostas ao *Reich* germânico, ou seja “uma hinternacional ecumênica” banhada por um rio que, ao contrário do Reno germânico, não é guardião de uma pureza étnica nacional. No sentido de um lugar que simboliza a harmonia entre povos diferentes – o que ocorreu durante o Império Austro-Húngaro, cujo monarca, quando se dirigia a seus súditos, dizia “Meus povos”, e cujo hino era cantado em 11 idiomas –, essa palavra diz respeito também ao sonho da Europa Unida, de uma pátria supranacional e “alimenta a reflexão atual sobre a identidade política e cultural da Europa”, diz o autor.

151. A **Longa Marcha** é um episódio épico, ocorrido entre outubro de 1934 e outubro de 1935, no qual o líder comunista Mao Tsé-tung e seu general, Chu Teh, decidem romper o cerco que lhes faziam os nacionalistas, liderando o Exército Vermelho para lutar ao mesmo tempo que se retirava e conseguindo romper quatro linhas de contenção construídas pelo inimigo. Estima-se que as forças de Mao, que eram de 80 mil homens na partida, estavam reduzidas a 8 ou 9 mil guerrilheiros ao chegarem à província de Shansi, um semideserto isolado a noroeste da China. Na jornada, eles percorreram 10 mil quilômetros.

152. O entrevistado se refere ao livro de contos *Verde acqua* (“Verde água”) de sua mulher, a escritora e professora **Marisa** Madieri (1938-1996), lançado na Itália em 1986.

153. **Super-homem e homem do subsolo** são referências aos livros *Assim falava Zaratustra*, em que o filósofo Friedrich **Nietzsche** explica os passos para que o homem se torne um ser superior – *Übermensch* ou *Homo superior* – e *Memórias do subsolo*, de Fédor Dostoiévski, que mostra personagens autodestrutivas, incapazes de adaptação ao mundo e à sociedade.

154. François **Mauriac** (1885-1970), romancista e poeta francês que foi um polemista vigoroso em causas que sacudiram a opinião pública francesa. Defendeu a independência do Marrocos e da Argélia, militou a favor da população cristã na antiga União Soviética e condenou o uso da tortura pelas Forças Armadas francesas. Fiel apoiador do general Charles de Gaulle, escreveu uma biografia do estadista francês. Entrou para a Academia Francesa em 1933 e recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1952.

155. **David Norris** (1944-), professor universitário e membro do Senado irlandês, é um ativista pelos direitos civis, em particular a Campanha pela Reforma da Lei Homossexual, da qual foi fundador. Também milita pela preservação da memória cultural e arquitetônica da Irlanda. Morador da North Great George’s Street, em Dublin, foi ele quem conseguiu salvar a casa de número 35 daquela rua, onde, com a ajuda de muitas fontes, se instalou o James Joyce Centre em junho de 1996. Ele é também um dos principais animadores do Bloomsday, feriado comemorado em 16 de junho na Irlanda em homenagem ao livro *Ulisses*. A data comemorativa espalhou-se pelo mundo, incluindo o Brasil, animada por admiradores de Joyce. O dançarino referido era Denis J. Maginni.

156. Joyce nunca morou nesse endereço, mas a casa tem a ver com o professor de dança Denis J. Maginni, que tinha ali sua escola. O dançarino era figura conhecida em Dublin e aparece várias vezes no *Ulisses*, descrito em sua extravagante fatiote – chapéu de seda, casaco de fraque, calças justas roxo-claras e botas de bico fino.

157. A americana **Sylvia Beach** (1887-1962) era proprietária da livraria e locadora de livros de língua inglesa denominada Shakespeare and Company em Paris. Aberta em 1919, no florescer dos Anos Loucos após a Grande Guerra, ela depressa atrairia os jovens intelectuais americanos vivendo na capital francesa –

a chamada “Geração Perdida”, composta por Hemingway, Fitzgerald, Ezra Pound, Man Ray, por exemplo. Entre estes apareceu também James Joyce, cujo romance *Ulisses* foi lançado por Sylvia Beach em 1921. A circulação do livro foi proibida nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas várias edições do livro foram feitas em anos posteriores pela livraria. Até que Joyce cedeu os direitos para outro editor e só não levou a livraria à bancarrota porque os amigos de Sylvia Beach se cotizaram, formando um clube de 200 pessoas para garantir a sobrevivência da loja que apoiava os novos autores.

158. As **quatro celebrações** brasileiras do Bloomsday mencionadas pelo entrevistado acontecem em São Paulo, SP, desde 1987; Belo Horizonte, MG, desde início da década de 1990; Santa Maria, RS, desde 1993; e Rio de Janeiro, RJ, desde 1998. Outros eventos existem também, desde 2000, em Florianópolis, SC, e Curitiba, PR; e, desde 2002, em Porto Alegre, RS

159. O filósofo francês **Gérard Lebrun** (1930-1999) viveu no Brasil por mais de duas décadas. Primeiro, a partir de 1960, quando ocupou a cátedra de filosofia mantida na Universidade de São Paulo pelo governo francês. Mais tarde, a partir de 1973, voltou a ensinar na USP e na Unicamp e, ao mesmo tempo, na Universidade de Aix-en-Provence. Foi colaborador em jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo e autor de vários livros, como *Kant e o fim da metafísica* (1970) e *O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche* (1988), entre outros publicados no Brasil.

160. “Chiliques do Salão Verdurin”, referência às crises de lágrimas e enxaquecas que acometiam madame Verdurin quando levada ao êxtase por uma obra de arte musical ou plástica. Os Verdurin, personagens de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (ver também Nota 47), são burgueses novos-ricos que anseiam por reconhecimento social e, para tanto, mantêm em sua casa um salão lítero-musical. Por meio sobretudo de madame Verdurin, Proust ridiculariza os medíocres que pretendem ter superior sensibilidade artística.

161. Crítico literário de grande destaque na cena intelectual francesa, Charles Augustin de **Sainte-Beuve** (1804-1869) praticou a análise literária baseada na biografia do autor e na intencionalidade da obra. Marcel Proust (1871-1922) foi o primeiro a contestar a validade dessa metodologia no livro *Contra Sainte-Beuve*, que reúne ensaios críticos dedicados a diversos escritores. A expressão “*Lundis* [literalmente segundas-feiras] de Sainte-Beuve” lembra os muitos volumes dedicados pelo crítico aos temas literários – *Causeries du lundi* (“Conversas de segunda-feira”, 1851-1881), em 16 volumes; *Nouveaux lundis* (“Novas segundas-feiras”, 1863-1870), em 13 volumes; e *Premiers lundis* (“Primeiras segundas-feiras”, 1874-1875), em 3 volumes. Assim como Lebrun, que propôs o resgate das ideias de Sainte-Beuve, o filósofo Jean-Paul Sartre aceitou a teoria de que há uma ligação intrínseca entre a vida do escritor e sua obra.

162. “Welt ou Umwelt”: em alemão, *Welt* quer dizer “mundo”, *Umwelt* significa meio ambiente, o mundo circundante. Mas existe uma *Umwelt theory*, ou teoria do meio ambiente, proposta pelo biólogo alemão Jakob Johann von Uexküll (1864-1944), segundo a qual a mente e o mundo são inseparáveis, posto que a mente interpreta o mundo para o organismo. Assim, o meio ambiente difere conforme os organismos, sendo único na história de cada um – seja homem, seja animal. Na psicologia, o termo diz respeito a toda e qualquer influência ambiental que concorra para dar forma ao comportamento do indivíduo. No instituto criado pelo biólogo alemão na Universidade de Hamburgo, os desdobramentos do conceito são aplicados à biologia teórica, à biocibernética e à biossemiótica.

163. Bibliothèque de la **Pléiade**, famosa coleção de obras completas de autores clássicos, editados com aparato crítico e hoje em encadernação de luxo, criada pelo editor Jacques Schiffrin e levada para a editora Gallimard pelo poeta e romancista André Gide (ver Nota 126). É dedicada sobretudo a autores de língua francesa, mas abriga alguns estrangeiros, como William Shakespeare, Jane Austen, Jorge Luis Borges, Bertolt Brecht, Fernando Pessoa, por exemplo.

164. Gustave **Lanson** (1857-1934), historiador da literatura e crítico francês que defendia a abordagem objetiva e baseada na história e nas influências sociais como método para analisar as obras literárias. Precursor da sociocrítica, defensor da análise de texto, foi diretor da Escola Normal Superior e figura de destaque na reforma do ensino superior da França.

165. Louis-Ferdinand **Céline** (1894-1961), médico e escritor que revolucionou a escrita literária francesa ao trabalhar sobre a expressão oral e incluir gíria, vocabulário vulgar e suspensões rítmicas nas frases. Seus panfletos favoráveis ao nazismo e de fundo antissemita, escritos durante a Segunda Guerra Mundial, levaram a uma antipatia generalizada por ele e sua obra na França. Seus livros têm por base aspectos autobiográficos. *Viagem ao fim da noite* e *Morte a crédito* estão traduzidos no Brasil. Foi considerado uma espécie de guru pela geração *beat*.

166. A expressão “**distinção deleuziana**” diz respeito às questões da identidade, da singularidade, de como um indivíduo se distingue de outros indivíduos, pensadas por Gilles Deleuze de maneira original em relação à tradição filosófica em sua tese de doutoramento de 1968, *Diferença e repetição*.

167. “**Esperando o seu Plutarco**”, isto é, esperando o seu biógrafo, pois Plutarco (45-125?), escritor e moralista, é o autor de *Vidas paralelas*, obra em que apresenta 25 pares de biografias para fins comparativos de personalidades gregas e romanas.

168. Sobre **Hegel**, ver Nota 28. A referência às “grandes figuras plásticas” diz respeito aos personagens da tragédia grega clássica, que o filósofo alemão aborda em sua reflexão sobre o teatro em *Cursos de Estética III*.

169. Elia **Kazan** (1909-2003), diretor de teatro e cinema notável por sua direção de atores (lançou Marlon Brando e James Dean), filmou *América! América!* em 1963 baseado em roteiro próprio sobre a experiência da imigração para os Estados Unidos na virada do século XIX para o XX.

O personagem central é inspirado em um tio seu.

170. *Heimatlosigkeit*, palavra alemã formada por *Heimat*, que quer dizer “terra natal”, e *losigkeit*, que significa “desprovido”, remete à condição daquele que não tem pátria (apátrida), está desenraizado.

171. O romance no qual a autora fala de suas **origens libanesas** e da implantação da sua família no Brasil é *O Papagaio e o Doutor*, lançado no Brasil (1991, 1998) e traduzido na França (1996) e também na Argentina (1998).

172. “**Como os cátaros em Monségur**” relembra o cerco aos cátaros (ou albigenses) no Castelo de Monségur durante as Cruzadas destinadas a acabar com esses hereges. Segundo a lenda, eles eram os guardiães do Santo Graal – o cálice sagrado com o qual Jesus Cristo teria celebrado a Santa Ceia. Todos se recusaram a abdicar de suas crenças, negando-se a se submeter à autoridade do papa de Roma. Assim, antes da tomada do castelo pelos cruzados, em 16 de março de 1243, grupos de cátaros recebiam o *consolament* – isto é, a extrema-unção, único sacramento admitido por eles – e desciam da montanha, entregando-se voluntariamente para serem executados nas fogueiras inquisitoriais.

fontes

As entrevistas aqui reunidas foram publicadas nos jornais: ***Folha de S. Paulo***
Hélène Cixous (28/11/1982)

Alain Emmanuel Dreuilhe (16/01/1988)
François Weyergans (10/01/1993)
Alicia Dujovne Ortiz (14/02/1993 e 14/05/1995) Michel Serres (11/04/1993)
Catherine Millot (25/04/1993)
Jean-Claude Carrière (30/05/1993 e 2/09/1995) Françoise Giroud (12/07/1993)
Hector Bianciotti (19/12/1993)
Françoise Sagan (22/12/1993)
Michèle Sarde (12/06/1994)
Octavio Paz (19/06/1994)
Jacques Derrida (26/06/1994)
Édouard Glissant (5/02/1995)
Jean d'Ormesson (23/03/1995)
Alvaro Mutis (21/01/1996)
Nathalie Sarraute (28/07/1996)
Andrei Makine (7/07/1996)
Alan Sokal e Jean Bricmont (9/11/1997) Gregory Rabassa (15/03/1998)
Gilberto Freyre (12/03/2000)
Gao Xingjian (16/09/2001)
Juliette Minces (6/01/2002)
Claudio Magris (7/04/2002)
Gérard Haddad (26/01/2003)
Ken Monaghan (15/06/2003)

Paul Tabet (24/08/2003)

Bei Dao (27/03/2004)

O Estado de S. Paulo Patrick de Grainville (29/02/1992)

Alain Didier-Weill (23/12/1995)

Inédita Dominique Fernandez

Elas foram motivadas pelo lançamento das seguintes obras: BEI DAO.
“Réquiem”, em *Au bord du ciel*. Strasbourg: Circé, 1995.

BEN JELLOUN, Tahar. *L'homme rompu*. Paris: Seuil, 1994.

BIANCIOTTI, Hector. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Grasset, 1992.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *L'exercice du scénario*. Paris: Fémis, 1993. *La force du bouddhisme*. Paris: Laffont, 1995.

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: Éditions des Femmes, 1989.

D'ORMESSON, Jean. *La douane de mer*. Paris: Gallimard, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Les spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.

DIDIER-WEILL, Alain. *Les trois temps de la loi*. Paris: Seuil, 1995.

DREUILHE, Alain Emmanuel. *Corps à corps*. Paris: Gallimard, 1988.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. *Maradona c'est moi*. Paris: Éditions de la Découverte, 1993. *Eva Perón*. Paris: Grasset, 1995.

FERNANDEZ, Dominique. *La perle et le croissant*. L'Europe baroque de Naples à Saint-Petersbourg. Paris: Plon, 1995.

FREYRE, Gilberto (MADARIAGA, Salvador. *Ingleses, franceses, españoles*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

GIROUD, Françoise (com Bernard-Henry Lévy). *Les hommes et les femmes*. Paris: Olivier Orban, 1993.

GLISSANT, Édouard. *Poèmes complets*. Paris: Gallimard, 1994.

GRAINVILLE, Patrick. *Colère*. Paris: Seuil, 1992.

MAGRIS, Claudio. *Danube*. Paris: Gallimard, 1990.

MAGRIS, Claudio & ARA, Angel. *Trieste*. Une identité de frontière. Paris: Seuil, 1991.

MAKINE, Andrei. *Le testament français*. Paris: Mercure de France, 1991.

MILLOT, Catherine. *La vocation de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1992.

MINCES, Juliette. *Le Coran et les femmes*. Paris: Hachette, 1996.

MUTIS, Alvaro. *Le rendez-vous de Bergen*. Paris: Grasset, 1995.

PAZ, Octavio. *La double flamme*. Paris: Gallimard, 1994.

RABASSA, Gregory. Tradução: *One Hundred Years of Solitude*, de Gabriel García Márquez. New York: Harper & Row, 1967.

RÉAGE, Pauline. *Histoire d'O*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.

SAGAN, Françoise. *Et avec toute ma sympathie*. Paris: Julliard, 1993.

SARDE, Michèle. *Vous, Marguerite Yourcenar*. Paris: Laffont, 1995.

SARRAUTE, Nathalie. *Ici*. Paris: Gallimard, 1995.

SERRES, Michel. *Le tiers exclu*. Paris: François Bourin, 1991.

SOKAL, Alan & BRICMONT, Jean. *Impostures intellectuelles*, Paris: Odile Jacob, 1997.

TABET, Paul. *Elissa Rhais*. Paris: Grasset, 1982.

WEYERGANS, François. *La démence du boxeur*. Paris: Grasset, 1993.

Este e-book foi desenvolvido em formato ePub pela Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A.

A força da palavra

Sinopse do livro

http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=26478

Site da autora

<http://www.bettymilan.com.br/>

Facebook da autora

<https://www.facebook.com/BettyMilanEscritora>

Twitter da autora

<https://twitter.com/bettymilan>

Entrevista com a autora

<http://globo.com/rede-bahia/aprovado/v/entrevista-com-betty-milan/3117218/>